

# كتابك

٧٩

د. عبد العزيز حمودة

## المسرح الأمريكي



دار المعارف



رئيس التحرير أنيس منصور

د. عبد العزيز حمودة

# المسرح الأمريكي



دارالمعارف



الناشر : دار المعارف - ١١١٩ كورنيش النيل - القاهرة ج . م . ع .



بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

## البداية

خضعت البداية الأولى للمسرح الأمريكى لمجموعة من الظروف التى تكون فى مجموعها تركيبة خاصة بأمريكا نفسها ، وهى تركيبة أثرت بشكل واضح ، لا فى الحركة المسرحية فقط ، بل فى الحركة الأدبية والفكرية بصفة عامة ، سواء كان ذلك فى ميدان الشعر أو الرواية الطويلة أو القصيرة أو الفلسفة ، بل إن التعرف على الحركة الأدبية فى الولايات المتحدة لا يزال يتطلب من القارئ إلماما مبدئيا على الأقل بتلك التركيبة الخاصة التى أشرت إليها ، فالإنسان مثلاً لا يستطيع أن يفهم الكثير من روايات « ملفيل » أو « هوثورن » أو أفكار « أمرسون » أو أشعار « وتمان » دون أن تكون لديه خلفية كافية عن الحياة الفكرية والحركة الدينية فى أمريكا منذ نشأتها ، وهى الخلفية نفسها التى لا بد منها أيضاً لفهم الكثير من مسرحيات « يوجين أونيل » و « آرثر ميللر » و « تنيسى وليامز » إلخ . . .

من هذه الظروف التى تكون التركيبة الخاصة ، أن المسرح الأمريكى لم يكن له وجود قبل نشأة الولايات المتحدة الأمريكية ، سواء فى الفترة



التي سبقت الاستقلال أو بعده ، ومنها أيضاً ، وهو الأهم أن الولايات المتحدة الأمريكية نشأت على أيدي أناس ذوي مزاج ديني خاص أثر في الحركة الأدبية والفكرية في القارة الجديدة .

قطعاً كانت هناك طقوس دينية واجتماعية تمارسها القبائل التي عاشت في قارة أمريكا قبل وصول الرواد والمهاجرين الأوائل القادمين من أوروبا في بداية القرن السابع عشر ، وربما كانت هذه الطقوس تحمل بعض البذور الأساسية للدراما ، تماماً كما كان الأمر مع طقوس الحصاد مثلاً عند الإغريق القدامى ، لكن هذه الطقوس لم تتطور - كما تطورت الطقوس الإغريقية - إلى شكل درامي ناضج .

أضف إلى هذا أن معلوماتنا عن هذه الطقوس تكاد تكون معدومة ، ثم إن المسرح الأمريكي حينما بدأ لم يبدأ كتطوير لهذه الطقوس ؛ لأن المهاجرين الأوروبيين اتخذوا موقف العداء للسافر من قبائل الهنود الحمر منذ وطئت أقدامهم أرض العالم الجديد ! ثم كيف يأخذ المهاجرون من طقوس بدائية في الوقت الذي جاءوا فيه من قارة كانت تشهد في ذلك الوقت نهضة فنية شاملة ؟

حينما بدأ المسرح الأمريكي إذن جاء مسرحاً أوروبياً ، مسرحاً مستعاراً يعتبر امتداداً لما يحدث في أوروبا وانعكاساً له ، وهنا ممكن المفارقة في هذه التركيبة التي تحكمت في تاريخ المسرح الأمريكي ! إن المسرح الأمريكي تحكمت فيه حتى وقت قريب ، ولا أكون مبالغاً إذا قلت : وما زالت



تتحكم فيه - ظروف أمريكية بحتة نشأت عن طبيعة المهاجرين الذين توافدوا على العالم الجديد في موجتين كبيرتين في مطلع القرن السابع عشر (١٦٢٠ و ١٦٢٩) ، والظروف التي تركوا فيها بلادهم ، والأفكار التي نقلوها معهم إلى دنياهم الجديدة . وهذا موطن التفرد في المسرح الأمريكي والحياة الثقافية كلها في العالم الجديد .

وفي الوقت نفسه فإن المسرح الأمريكي اعتمد أساساً حتى مطلع القرن العشرين وحتى ظهور «يوجين أونيل» على وجه التحديد - على الاستعارة والاقتباس من القارة الأم . وتلك هي المفارقة .

لقد كانت الغالبية العظمى من المهاجرين من فئة المتطهرين أو «البيورتيان» الذين لم يستطيعوا تحمل الاضطهاد الديني الذي تعرضوا له بعد موت الملكة «إليزابيث» في إنجلترا وانتهاء فترة التسامح الذي اتسم به عهدها ؛ لهذا اتجه الكثيرون منهم إلى العالم الجديد حاملين معهم معتقداتهم الدينية وفلسفتهم الخاصة عن الحياة . وحينما استقر المهاجرون الجدد في أمريكا وكونوا ما يسمى بالمستعمرات كانت السلطة الدينية والمدنية في يد رجل الدين ، فحاكم المستعمرة هو زعيم الجماعة دينياً ؛ لهذا لم يكن من الصعب أن يطبق الحاكم ما يؤمن به دينياً على الحياة اليومية لسكان المستعمرة ، ولسنا هنا بصدد الحديث عن حركة المتطهرين في ذاتها ، أو التطرق إلى تفاصيل نشأتها ومعتقداتها ، ولكن يهمننا منها جانب واحد فقط ، وهو المعتقدات الدينية التي أثرت في الحياة الفكرية



والأدبية في العالم الجديد لفترة طويلة .

إن الفكر الديني للمتطهرين يستند إلى مبدأ أساسي هو أن الإنسان يولد مخطئاً لأنه يرث الخطيئة الأولى عن آدم عليه السلام : فحينما ارتكب آدم الخطيئة الأولى ، وهى العصيان وأكل التفاحة - كان عقابه الطرد من الجنة إلى الأرض ، ولما كنا جميعاً أبناء آدم فإننا نولد وقد ورثنا تلك الخطيئة . ويستتبع هذا الإيمان حياة الإنسان على الأرض - مرحلة عقاب بالنسبة له ؛ لأن آدم عوقب بهبوطه إلى الأرض ؛ لهذا فإن علينا أن نقضى حياتنا نكفر عن تلك الخطيئة دون أى ضمان بأننا سندخل الجنة ؛ فالعهد الذى يربط الإنسان بخالقه ، على أساس هذا المفهوم ليس عهد أعمال يكافأ الإنسان فيه أو يعاقب على حسب ما يأتى من أعمال ، بل عهد اختيار محض من جانب الخالق لمن سيذهب إلى الجنة ومن سيصلى نار الجحيم ، وهذا مفهوم بالغ التشاؤم للحياة والوجود ، والمهم هنا أن حياة العقاب أو السجن يجب أن تكون حياة خالية من الملاذ أو الترف والمسرح - من جهة نظر المتطهرين ، بل الفكر غير الدينى كله - ترف لا يليق بحياة التكفير التى يحياها الإنسان على الأرض منذ السقوط الأول .

لهذا ظل المجتمع الجديد طوال قرن كامل - هو القرن السابع عشر - لا يعرف شيئاً عن الفنون الدرامية فى الوقت الذى ترك فيه المهاجرون بلادهم الأصلية فى وقت كان المسرح فيه قد بلغ أوجه ، وخاصة فى



إنجلترا ، بل إن هناك أمثلة كثيرة في اليوميات والمقالات التي كان يكتبها زعماء المستعمرات الجديدة لحالات احتجاج بل اعتراض صريح ضد انشغال رجل أو امرأة بفكر آخر غير الفكر الديني .

فإذا أضفنا إلى ذلك العامل الأساسي عاملاً آخر لا يقل أهمية ، وهو الظروف المعيشية للرواد الأوائل في العالم الجديد - فهما أسباب ذلك التحريم الذي طبقه المتطهرون بالنسبة للمسرح خاصة والفكر عامة : لقد جاء هؤلاء المهاجرون إلى بلاد غير بلادهم ، وإلى ظروف مناخية جديدة ، فكان عليهم إذن منذ وصولهم دفع الهنود الحمر ، سكان البلاد الأصليين ، إلى الوراء ، وانتزاع مواطئ أقدام لأنفسهم بالقوة والقتال الدائم ، وكان عليهم أيضاً عدم التوقف عن الزحف على المساحات الواسعة الشاسعة للقارة الجديدة والتوغل في مجاهلها . ومع هذه المشاغل والمشاكل لم يكن لدى القادمين الجدد وقت للمسرح ؛ ولهذا ظلت الحركة المسرحية لا وجود لها طوال القرن السابع عشر .

وحينما بدأت المحاولات لإدخال ذلك الفن ظلت بين مد وجذر طوال النصف الأول من القرن الثامن عشر ، وما أكثر الأمثلة التي كان يسمح فيها لممثل زائر قادم من إنجلترا بتقديم عروضه خارج حدود مدينة ما ؛ ثم لا تلبث السلطات أن تسحب موافقتها بسرعة ، وتغلق القاعة التي يقدم فيها الممثل عروضه ! حدث هذا في نيويورك التي استقطبت النشاط المسرحي منذ البداية ، وفي بنسلفانيا وفيلادلفيا ووليامزبيرج في ولاية



فيرجينيا ، وفي أماكن أخرى كثيرة .

وما يهمنا هنا هو أن البداية المتواضعة للمسرح الأمريكي كانت بداية مستوردة بكل ما تحمل الكلمة من معنى ، فقد كان الممثلون أنفسهم مستوردين من إنجلترا ، وكان النص أصلاً نصاً مستورداً لمؤلف إنجليزي معروف ، وحينما كتب « روبرت هنتر » ، حاكم إقليم نيويورك رواية مسرحية بعنوان « أندرو بورس جاء نصّاً هزلياً ومسحاً » « لبن جونسون » ، لهذا لم يوضع هذا النص الذي كتب عام ١٧٠٤ موضع الاختبار على خشبة المسرح قط واكتفى بنشره فقط عام ١٧١٤ .

وفي النصف الأول من هذا القرن تردد الممثلون على أمريكا قادمين من إنجلترا ليقدّموا عروضاً مسرحية أو مواسم قصيرة سرعان ما كانت تنجح في إثارة العداء الديني الكامن للمسرح لتسارع السلطات بسحب الترخيص وإغلاق المخزن الذي يقدم فيه العرض ؛ لهذا لا نستطيع القول بوجود حركة مسرحية تذكر في النصف الأول من هذا القرن . ومع بداية النصف الأخير تماماً تبدأ فترة جديدة من النشاط تستمر حتى بداية حرب الاستقلال الأمريكية .

يرجع الفضل في هذا إلى مجموعة من الشبان الذين كسدت أعمالهم في إنجلترا ، وانتهت فرقهم المسرحية إلى الإفلاس والديوم ، وحينما ضاقت بهم الحال - فكر مدير الفرقة « وليام هالام » في مغامرة الانتقال بأحلامه إلى الأرض الجديدة ، إلى المستعمرات البريطانية في أمريكا حيث يعيش



أناس « غير مثقفين » . وترحل الفرقة بقيادة شقيقه « لوى هالام » وزوجته الممثلة الشابة إلى أمريكا . وبعد بداية موفقة في « وليامزبيرج » في إقليم فيرجينيا ، حيث تتكون غالبية السكان من الهولنديين المثقفين نسبياً ومن أصحاب المزارع الواسعة تنتقل الفرقة إلى نيويورك ، ثم فيلادلفيا وعدة مدن أخرى . ويستمر نشاط الفرقة أكثر من ثلاثين عاماً .

ليس معنى هذا أن المعارضة الدينية قد اختفت بنجاح هذه الفرقة ؛ فلقد كان للفكر الديني أثره المباشر في اختيار النصوص التي جاءت بها الفرقة إلى العالم الجديد ، ليس هذا فقط ؛ فقد كانت الفرقة تضطر أحياناً إلى التحايل لتقديم عروضها حينما تنتقل إلى منطقة يقوى فيها المد الديني .

ففي عام ١٧٦١ مثلاً أعلنت الفرقة عن مسرحية عطيل لشكسبير حينما أرادت تقديمها في مدينة « نيويورك » التي كانت تمثل معقلاً قوياً من معاقل « نيوانجلاند » الدينية بالطريقة الطريفة التالية :

« تُقدِّم (الفرقة) في خان «كنجز آدمز»

بمدينة نيوبورت . . . يوم الاثنين ١٠ من

يونيو في الصالة العامة بالخان المذكور

حواراً أخلاقياً من خمسة أجزاء

وهكذا قدمت رائعة شكسبير على أنها حوار أخلاقي عن الغيرة

والزواج والخيانة . . . إلخ .



لكن الظروف تتضافر لتوفر لهذه الحركة المسرحية الشابة بعض الثبات : فحينما توفي « لوى هالام » في إحدى رحلات الفرقة إلى جامايكا تتزوج أرملته مثلاً شاباً يهوى إنشاء المسارح . وهكذا حينما تعود الفرقة إلى أمريكا عام ١٧٥٨ يبدأ ذلك الشاب ، وهو « دافيد دو جلاس » في إنشاء المسارح أينما ذهب : في « نيويورك » وفي « دلفيا » و « وليامز بيرج » وغيرها . صحيح أنها كانت مسارح مؤقتة لا يكلف الواحد منها شيئاً يذكر ، وسرعان ما تأتي عليه عاصفة قوية تسويه بالأرض ، لكن المهم هنا أن تلك كانت خطوة جديدة نحو نشر الوعي المسرحي ، بعد أن كان الممثل من قبل يحل بمدينة ما لبحث لنفسه عن مخزن مهجور يقدم فيه عروضه ثم يرحل !

وتمضى الحركة المسرحية في نموها بسرعة ، وحينما ثور المشاعر الوطنية ، وتبدأ رياح التغيير مع صدور قانون الدمغة الشهير عام ١٧٦٥ ، وترتفع الأصوات المتمردة على التبعية لحكومة بريطانيا العظمى تغير الفرقة اسمها إلى الفرقة الأمريكية عام ١٧٦٦ . وتكون من أبرز ثمار تلك الفترة أول مسرحية أمريكية يقدر لها الوقوف على خشبة المسرح وهي مسرحية أمير بارثيا « لتوماس جيفرى » ( ١٦٦٧ ) ، وهي مسرحية يعتمد فيها المؤلف على المحاكاة المباشرة لشكسبير و « دريدن » . لكن الظروف لا تستمر على هذا المنوال ؛ إذ سرعان ما تنضم المعارضة السياسية إلى المعارضة الدينية . وتتكفل رياح الثورة بإغلاق



المسرح لسنوات ، ففي الوقت الذى كانت تستعد فيه الفرقة لموسم ١٧٧٤ - ٧٥ اجتمع أول مؤتمر قارى فى فيلادلفيا وأصدر فى أكتوبر ١٧٧٤ القرار التالى :

إننا - كلٌّ فى موقعه - نشجع التقشف والاقتصاد والجهد ، ونشجع الزراعة وحرف وصناعات هذه البلاد ، وخاصة صناعة الأصواف ، ونستنكر ونحارب كل أنواع والتبذير والتسيب وخاصة سباق الخيول ، وجميع أنواع الألعاب وقتال الديكة والعروض والمسرحيات وكل الألوان الأخرى للترفيه الباهظ التكاليف .

لقد بدأت حرب الاستقلال إذن ، وتستجيب الفرقة للتحذير الواضح ، وتعلن حل نفسها لتتوقف الحركة المسرحية لعدة سنوات .







## البحث عن الذات

قد يكون القول بأن الحركة المسرحية قد توقفت في أثناء حرب الاستقلال الأمريكية قولاً بعيداً عن الصواب ، فالواقع أن الحركة المسرحية لم تتوقف تماماً برغم تضافر الجهود الدينية والسياسية على ذلك : ففي أثناء القتال من أجل التحرير كانت العروض المسرحية تقدم على جانبي خط إطلاق النار ، وكانت العروض ووسائل الترفيه عن المقاتلين في أثناء فترات ركود القتال بين الجانبين . وأحياناً كانت النصوص تمتلىء بالسخرية اللاذعة من الجانب الآخر . المهم في هذا أن الممثلين في هذه الفترة كانوا من المقاتلين الهواة ، إذ إن الممثل المحترف اختفى مع بداية الحرب ، وحل محله الفنان الهاوى ، وعندما ينتهى القتال بجلاء القوات البريطانية عن أمريكا سرعان ما يعود الممثل المحترف إلى خشبة المسرح .

لكن حصول أمريكا على استقلالها واختفاء المعارضة السياسية التي ظهرت في بداية الحرب لا يعنى اختفاء المعارضة الدينية للمسرح ؛ فبرغم الاستقلال ، وبرغم حرص جورج واشنطن رئيس الجمهورية الشابة على حضور العروض المسرحية في نيويورك حينما كانت عاصمة البلاد ، ثم في فيلادلفيا فيما بعد ، فإن الدين ظل سداً قوياً أمام الحركة المسرحية ، وهو ما دعا المشتغلين بالمسرح في أكثر من مرة إلى تقديم عروض مستترة باسم



«محاضرات أخلاقية» أو ما شابه ذلك . وبرغم تلك المعارضة فإن المد المسرحى كان قد بدأ ولم يعد باستطاعة أحد إيقافه ، فنشطت الحركة المسرحية ونمت بسرعة غريبة . ويرجع الفضل فى ذلك مرة أخرى إلى «هالام» وفرقته التى عادت لممارسة نشاطها .

وفى ظل الظروف السياسية الجديدة التى أججت الشعور الوطنى والفخر بكل ما هو أمريكى بدأت الفرقة تتجه إلى تقديم نصوص مسرحية أمريكية ، وتعد تلك الفترة بداية بحث المسرح الأمريكى عن ذاته .

ومن نتائج هذا البحث عن الذات ظهور أول عرض أمريكى متكامل ، وهو مسرحية التناقض Contrast «لرويال تيلر» التى قدمت فى نيويورك فى أبريل عام ١٧٨٧ . وفيها يتضح هذا الاتجاه الجديد للبحث عن الذات ؛ إذ إن المسرحية تتناول كشف زيف الحياة الأوربية لأن قطبي الصراع فيها شخصيتان : الأولى تمثل التمسك بالتقاليد والأفكار البريطانية والأخرى تمثل الحياة الأمريكية ببساطتها وقسوتها وبعدها عن التعقيد والنفاق ! وبرغم السخرية اللاذعة من كل ما هو إنجليزى فإن المؤلف يعتمد أساساً على البناء الدرامى المؤلف لمسرح عودة الملكية فى إنجلترا . وهذا أمر طبيعى ؛ فالمسرح كان شيئاً جديداً على أرض أمريكا ، وقد كان كل من غرسوا جذوره فى تربتها أناساً قدموا من إنجلترا ، أو ممن كانوا أصلاً من الإنجليز ، كما رأينا حتى الآن ، أو آخرين



تلقوا تعليمهم في إنجلترا ، أو ممن اقتصرت ذراستهم على المسرح الإنجليزي .

وسوف يظل المسرح الأمريكي لفترة طويلة جداً يتخبط بين تأكيد الذات الأمريكية وبين الاعتماد الصريح على الأشكال والقوالب الفنية المستوردة من إنجلترا . والواقع أن هذه الفترة تستمر إلى أن يظهر أول كاتب أمريكي أصيل وهو «يوجين أونيل» في أوائل القرن العشرين . لكن البحث عن الذات ثم تأكيدها لا يستمر طويلاً على هذه السذاجة الثقافية من الرفض الصريح لكل ما هو إنجليزي ؛ إذ سرعان ما تحبو هذه الكراهية السياسية ، وتعود الحياة المسرحية في أمريكا للاستيراد المباشر للنصوص الإنجليزية ، وخاصة نصوص شكسبير ، مع استمرار البحث الهادئ البطيء عن الذات .

ولم يكن مقدراً بالطبع أن تستمر الفرقة الأمريكية على احتكاكها للحركة المسرحية في الولايات المتحدة ، إذ إن نجاحها أحياناً ، والخلافات التي كانت تدب بين أعضائها أحياناً أخرى - أدى إلى ظهور فرق منافسة متعددة . وكان نجاح فرقة ما يؤدي إلى استئثار المدينة التي تتمركز فيها هذه الفرقة بريادة الحركة المسرحية في أمريكا كلها ، مثل نيويورك ، وفيلادلفيا ، وبوسطن .

ومع بداية القرن التاسع عشر ، ومع انتهاء احتكار الفرقة الواحدة للحركة المسرحية بدأ التنافس الشديد بين الفرق العاملة في مدن أمريكا



الكبيرة . وبدافع من هذا التنافس ثم الرغبة في تحقيق ربح مادي مجز - بدأت الفرق المسرحية تتعاقد هي ونجوم إنجلترا الكبار . وحينما تم التعاقد مع الممثل الإنجليزي الشهير «كوك» عام ١٨١١ ، وحقت عروضه نجاحاً لم يره العالم الجديد من قبل أصبحت سياسة الاعتماد على الأسماء اللامعة سياسة ثابتة وضعت حداً لنظام الفرقة الدائمة الذي عرفته أمريكا منذ البداية ، ومنذ وصول كوك إلى آخر القرن التاسع عشر أصبح النجم المسرحي أهم شيء في العرض .

وقد ساعدت الظروف على ازدياد الاعتماد على النجم حيث إنه مع بداية العقد الثاني من هذا القرن بدأ المسرح أيضاً يتبع خطوات الرواد الأوائل الذين غزوا الغرب ، وسرعان ما انتشرت المسارح في وادي أوهايو وفي المسيسيبي وشيكاغو . وهكذا أصبحت الصورة في منتصف القرن مختلفة تماماً ، ولم تعد المسارح مقصورة على مدن مثل نيويورك أو فيلادلفيا وغيرها من مدن الساحل الشرقي ، بل أصبحت تنتشر في رقعة أكبر ، وأصبح زحفها في اتجاه الغرب لا يتوقف أبداً .

لكن الغريب أن الولايات المتحدة في بحثها عن الذات لم تنتج طوال هذا القرن تقريباً مؤلفاً مسرحياً يؤكد ذاتها ، لكنها اتجهت إلى إنتاج الممثل المسرحي المحلي . كان تأكيدها لذاتها إذن عن طريق عدد من الممثلين والممثلات الذين برعوا في أداء أدوار إنجليزية وأوربية . وقبل انتهاء النصف الأول من هذا القرن أنتجت أمريكا أول مؤلفة



مسرحية وهى «آنا كورا أوجدن» التى قدمت لها أول كوميدى أمريكية خالصة فى مارس ١٨٤٥ بعنوان الموضة Fashion ، والمسرحية تذكرنا بأول كوميدى أمريكية وهى التناقض التى سبق أن أشرنا إليها ؛ فهى أيضاً تتناول بالسخرية ذلك الولع بكل ما هو أوربى باعتباره موضة ، وتجاهل كل ما هو أمريكى ، وهو النمط التقليدى لمحدثى النعمة من مجتمع نيويورك . وقد تأثرت آنا أوجدن كما تأثر تيللر بشيريدان مع فارق أساسى ، وهو أن معرفة المؤلفة بمجتمع نيويورك وخفاياه مكنها من خلق شخصيات أمريكية صرفة ، وهذا ما أخفق فيه تيللر من قبل .

لكن البحث عن الذات فى المسرح الأمريكى كان قد قطع شوطاً بعيداً ، صحيح أن أمريكا لم تستطع حتى الآن أن تنتج شكسبير أو شيريدان ، لكن المثقفين بدءوا يظهرن ضجرهم بالتقليد ويعلنون سخطهم عليه ! وأمامنا كلمات الفنان والناقد الشهير «إدجار ألان بو» فى برودواى جورنال بتاريخ ٢٩ من مارس عام ١٨٤٥ وهو يعلق على مسرحية (الموضة) معلقاً على بعض جوانب النقص فى المسرحية :

إنها مخلفات عصر كان الناس فيه

يقنعون بالقليل من ذلك الفن الحقيقى الذى

لم يكونوا يدركون طبيعته تماماً ، وهى

نقائص ظلت معنا بسبب روح التقليد

السلبى . . . يجب أن نتخلص من كل



النماذج ونهجر المسرح الإليزابيثي ، فقد  
حان الوقت لنفكر في مسرح خاص بنا !

وفي الوقت نفسه تقريباً يكتب شاعر آخر ينتمى إلى نفس الجيل ،  
وهو شاعر أمريكا الكبير « وولت وتمان » مهاجماً المسرح الأمريكي . يقول  
وتمان في النسر في ٨ من فبراير عام ١٨٤٧ :

إنه محاكاة من الدرجة الثالثة لأفضل  
مسارح لندن ، فهو يقدم لنا المسرحيات  
المهجورة والممثلين الإنجليز الذين لا يجدون  
عملاً ؛ لهذا فإن كل ما في هذه النصوص  
وهؤلاء الممثلين لا يناسبنا تماماً كالملابس  
المستعملة التي نخلعها السيد على خادمه !

والواقع أن البحث عن الذات كان قد أكد نفسه بالفعل في ضروب  
أخرى من الفنون والآداب غير الدراما ، فمع انتصاف هذا القرن كانت  
أمريكا قد أخرجت روائيين مثل « ملفيل » و « هوثورن » وشعراء كباراً مثل  
« بو » و « وتمان » ومفكرين وفلاسفة مثل « أمرسون » . وهذا يفسر  
الفقر الغريب في الكتاب المسرحيين الكبار برغم مرور أكثر من قرن على  
بداية الحركة المسرحية في أمريكا .

ثم إن التأليف المسرحي في تلك الأيام لم يكن يضمن لصاحبه دخلاً



مضموناً كذلك الذى تدره الكتابة فى ميدان القصة والشعر والرواية والفلسفة .

أضف إلى هذا كله أن الاعتماد على النجم المسرحى وهو الاتجاه الذى بدأ مع مطلع القرن التاسع عشر- بدأ يتسبب فى فساد الحياة الفنية ، إذ أن النجم عادة كان يتحرك ومعه « ريبورتوارا » محدد من النصوص ، بل إنه فيما بعد كانت تكتب له نصوص مسرحية تلائم مواهبه بصرف النظر عن العاملين معه . وهذا كله أدى إلى ابتعاد الفنانين الجادين عن محاولة الكتابة للمسرح والاتجاه إلى ألوان أخرى من الآداب والفنون .

ومع بداية النصف الأخير من هذا القرن حدثت عدة تطورات هامة فى المسرح الأمريكى كان أولها انتهاء المعارضة الدينية للمسرح تقريباً ، ويرجع الفضل فى هذا التطور الجديد إلى مسرحية ( كوخ العم توم ) ( يوليو ١٨٥٣ ) ، كانت تلك المسرحية ميلودراما تجعل الدموع تنهمر من عيون كل من فى الصالة ، حتى هؤلاء المعارضين لسياسة إلغاء الرق ! كانوا سيكون أمام معاناة الزنجى العجوز على خشبة المسرح ، ومنذ ذلك اليوم سقطت بقايا قلاع المقاومة الدينية المستترة . صحيح أن المقاومة الدينية كانت قد فقدت فاعليتها منذ وقت طويل ، لكن كان هناك الكثيرون من المتدينين الذين ينظرون إلى المسرح بعين الاحتقار أو عدم الرضا ، لكن نجاح العم توم غير نظرهم إلى المسرح ، فأصبحوا ينظرون إليه كعنصر تطهير وتثقيف



أما التطور الهام التالى فهو دخول الواقعية إلى المسرح الأمريكى ، وإن أهمية هذا التطور تكمن فى أن هذا المسرح قد عرف الواقعية قبل أن يعرفها المسرح الأوروبى ممثلة فى إخراج « أندريه أنطوان » وفى اقتباسات روايات « إميل زولا » ومسرحيات « إيسن » وقد اتخذ الاتجاه إلى الواقعية فى المسرح الأمريكى عدة مظاهر منها :

أولاً : الأداء ؛ فقد أدت عيوب النجم الذى ساد النصف الأول من هذا القرن إلى ظهور الفرق المسرحية الثابتة التى تعتمد على تقديم عروض جماعية ذات ثقل ؛ مما أفسح المجال أمام النجوم الأمريكىين الموهوبين من بينهم ممثلون وممثلات نجحوا فى إدخال الأداء الواقعى إلى خشبة المسرح .

ثانياً : الديكور : وفى هذا أيضاً عرف الأمريكيون الواقعية قبل أوربا لسنوات طويلة ، واستمروا بعد ذلك سادة الواقعية فى هذا المضمار ؛ ففي عام ١٨٥٧ قدم أحد المسارح فى نيويورك مسرحية بعنوان فقراء نيويورك ، وفيها مشهد حى لأحد البيوت تلتهمه النيران أمام أعين المتفرجين . ربما كان ذلك مغالاة فى الواقعية ، ولكن المغالاة فى الواقعية هى إحدى السمات الأساسية للواقعية الأمريكية فيما يتعلق بديكور المسرح ، ( فى الثلاثينيات من القرن العشرين ، كان الجمهور يشاهد على خشبة المسرح نافورة مياه حقيقية يلعب الصبية نصف عراة فى الحوض المحيط بها ! ) .



ثالثاً : وهو الأهم ، النص المسرحي : لقد كان اعتماد الكتاب الأمريكيين على أصول أوربية ثم رغبتهم في الوقت نفسه في تقديم عرض أمريكي الطابع سبباً في ظهور هذا الاتجاه . مثلاً : في العرض الذي أشرنا إليه من قبل ، وهو فقراء نيويورك اعتمد المؤلف على نص فرنسي كامل بعنوان فقراء باريس ، وعند نقله إلى الإنجليزية ومحاولة إضفاء الطابع الأمريكي عليه لجأ الكاتب إلى إضافة شخصيات ثانوية تنبع من واقع نيويورك ذاتها حتى ينجح في إيهاام جمهوره بأنه يصور فعلاً حياة فقراء نيويورك .

أضف إلى هذه العوامل الثلاثة عاملاً آخر هاماً وهو عامل تقني بحث ، إذ إنه مع بداية النصف الأخير من القرن التاسع عشر بدأت الاختراعات في ميدان الإضاءة المسرحية تتوالى الواحد بعد الآخر ، مما مكن مصمم الديكور والمخرج المسرحي من التحكم في كثافة الضوء ودرجته لتقوية عنصر الإيهاام بالواقع فوق خشبة المسرح .

وانضمت إلى تلك التطورات في دنيا الإضاءة المسرحية تطورات أخرى لا تقل أهمية في معمار المسرح ساهمت هي الأخرى في التمهيد للمسرح الواقعي . وقد جاء افتتاح مسرح « بوث » في الثالث من فبراير عام ١٨٦٨ بمسرحية روميو وجوليت بمثابة مرحلة أخيرة لعدة تطورات في فن المعمار المسرحي : كانت المقدمة أو « الأفانسيه » قد اختفت تماماً ، واختفى البابان التقليديان على جانبي فتحة المسرح ، وأصبح العرض كله



يقدم خلف فتحة المسرح وليس أمامها . وقد توفرت المساحات والأجهزة اللازمة تحت خشبة المسرح وفوقها لتحريك المناظر وتغييرها في وقت قصير .

وسرعان ما أضيف إلى كل هذه العوامل عامل جديد اشتركت فيه الحركة المسرحية في أمريكا مع بقية الحركات المسرحية في أوروبا ، ونعني به ظهور المخرج - المنتج - المدير ، وهو الشخصية القوية أو «الريجسير» الذي مهد لظهور الواقعية في أوروبا وأمريكا ، من أمثال «دوق ساكس مانجان» و«أندريه أنطوان» و«ستانسلافسكى» في أوروبا و«إجستين دالى» ثم «دافيد بيلاسكو» في الولايات المتحدة ، وهى أسماء ارتبطت جميعاً بالمسرح الواقعى وازدهاره .

وكان من الطبيعى أن تثمر هذه العوامل مجتمعة لتعطى المسرح الأمريكى نصاً درامياً واقعياً فى نهاية الأمر ، ولم يطل الانتظار : ففي ربيع عام ١٨٩١ قدمت نيويورك عملاً جديداً اعتبر رائداً للحركة المسرحية فى ذلك الوقت ، وهو مسرحية **مارجريت فلمنج** لمؤلفها **جيمس هيرين** ، وقد أثارت المسرحية ضجة كبيرة جداً فى ذلك الوقت ، فالبطلة تمثل المرأة التى تدافع عن حقوقها كإنسانة ، وهى فى هذا تعد «نورا» المسرح الأمريكى ، والمؤلف هنا يهاجم نفاق الأزواج الذين يسمحون لأنفسهم بارتكاب أخطاء لا يسمحون لزوجاتهم حتى مجرد التفكير فيها . وهذا المفهوم التقدمى فى ذلك الوقت كان السبب



وراء الاستقبال البارد الذى قوبلت به المسرحية فى نيويورك وفى أماكن أخرى !

وما يعيننا هنا أننا ونحن على أبواب القرن العشرين نواجه بأول مؤلف مسرحى واقعى . صحيح أن العقلية الأمريكية التى تمتد جذورها فكرياً إلى الفكر البيوريتانى المتعصب لم تكن لتقبل هذا التحرر ، وهى العقلية التى هاجمت هى نفسها بالعنف نفسه مسرحية الأشباح لإبسن فيما بعد ( ١٨٩٤ ) ، لكن المهم أن مسرحية هيرين كانت الثمرة النهائية لتيار الواقعية فى المسرح الأمريكى ، فلقد تحاشى المؤلف الحدث العنيف واستبدل به مشاهد البانتومايم فى المشاهد العاطفية ، واعتمد بحرية كبيرة على التفاصيل الواقعية الدقيقة ، واستخدم نهايات الفصول الطبيعية غير المصطنعة أو المتكلفة .

والملاحظ هنا أنه مع ازدياد تيار الواقعية فى أمريكا فإن العالم الجديد لم يستطع أن يقدم للعالم « إبسن » آخر أوسترنديبرج ، بل إنه لم يستطع أن يقدم كاتباً مسرحياً مرموقاً قبل عدة سنوات من بداية القرن العشرين ، وهو أونيل بعد أن كانت موجة الواقعية قد انحسرت عن أوروبا بالفعل . ومما يسترعى النظر أن الواقعية فى المسرح الأمريكى ركزت على ما استحدثته العقلية الأمريكية من تجديدات تقنية فوق خشبة المسرح ، وكانت تلك الحركة أحياناً . تحت ضغط الإحساس بتأكيد الذات فى وجه المنافسة الأوروبية - تنجح إلى المغالاة فى تصوير الواقع . وكان



بيلاسكو من أشهر من غالوا في واقعيتهم على خشبة المسرح . والمفارقة هنا تكمن في أنه في غياب المؤلف المسرحي الأمريكي الذي يساير الحركة الواقعية كان بيلاسكو يقدم كمنتج ومخرج عروضاً ميلودرامية صرفة فوق خشبة مسرح تعج بكل تفاصيل الواقعية الحرفية ، بل إن حرفة بيلاسكو لم يتفوق عليها سوى فن السينما فيما بعد .

وهكذا ينتهى قرن حافل بالحركة والتغيرات . فمع بداية القرن العشرين كان في أمريكا أكثر من خمسمائة فرقة مسرحية ، لكن هذه الفرق كانت قد بدأت تتجمع في مجموعات تسيطر النقابات على كل شىء فيها . والمهم أن هذا العدد الهائل يصور مدى ازدهار الحركة المسرحية إلى حد أن أصبح العمل في المسرح تجارة من أنجح ألوان التجارة ، وهذا يفسر حقيقة هامة في تاريخ المسرح الأمريكي ، وهى أن الدولة لم تسهم قط في تمويل تلك الحركة - باستثناء فترة قصيرة من عام ١٩٣٥ إلى ١٩٣٩ في أعقاب الأزمة الاقتصادية الشهيرة . لقد كان المسرح الأمريكي وما زال كياناً مستقلاً عن الدولة . كياناً تجارياً إلى حد كبير .

وقبل نهاية القرن اختفى الاعتماد على النجم وظهر دكتاتور جديد هو المنتج المخرج الذى أصبح يسيطر على كل شىء ، حتى صنع النجوم ، ثم إن الكتابة للمسرحية أصبحت عملاً مربحاً يضمن لصاحبه حياة ميسرة ، ومع ذلك فلم ينتج هذا القرن كاتباً مسرحياً يعتد به ، وتركت هذه المهمة للقرن التالى .



## ووجد المسرح الأمريكى ذاته

شهد العقد الأول من هذا القرن امتداداً للحركة الواقعية فى المسرح الأمريكى . والواقع أن هذا العقد قدم للمسرح الأمريكى أول مؤلف أمريكى استطاع أن يلمس الأوتار الحقيقية للعالم الجديد ، وهو « وليام فون مودى » الذى لا يعرف عنه العالم الكثير ، وذلك بسبب موته المبكر ، فقد توفى صغيراً بعد أن قدم للمسرح عمليْن اثنين . وتدل الشواهد ، سواء فى مسرحيته الأولى « الفاصل الكبير » ( ١٩٠٥ ) أو فى مسرحيته الثانية على أن مودى كان يحمل بذور أول مؤلف مسرحى كبير فى أمريكا لو قدرت له الحياة فترة أطول ، لكنه توفى عام ١٩١١ . لكن أمريكا ظلت أيضاً تستقبل الفرق الأوربية الزائرة ويختلف استقبالها لها وتأثرها بها من فرقة لأخرى . مثلاً استقبلت فرقة الآبى ومسرحيات سنج التى قدمتها ببرود شديد يشبه الذى استقبلت به مسرحيات هذا العملاق فى بلاده . أما فرقة « ماكس رينهارت » فقد أحدثت دوياً فنياً بأسلوبها الجديد الذى جاء ليقدّم مدرسة مختلفة تماماً عما تعودته أمريكا حتى الآن .

لقد عاشت أمريكا سنوات طويلة تتفنن فى المبالغة فى تقديم الواقعية ، فى الوقت الذى كانت أوربا فيه قد خلّفت الواقعية وراءها ،



وبدأت مرحلة جديدة ، وهى مرحلة التعبيرية والانطباعية حيث لا يعالج الواقع من السطح كما عودنا « دافيد بيلاسكو » بل يُعالج من تحت القشرة ، وحيث لا يكثرث الفنان للتفاصيل ، بل يكتفى بالرمز والإيحاء ! وهكذا حمل « ماكس رينهارت » معه إلى العالم الجديد كل فنون المسرح الحديث الذى قدمه مهندسو الديكور والإضاءة من أمثال « جوردن كبريج » و « أدولف آبيا » ثم أكمل « جرانفيل باركر » ما بدأته الفرق الزائرة حينما بدأ فى عام ١٩١٥ بتقديم ربوتوارا لشو وشكسبير وآخرين محدثاً تغيرات جوهرية فى خشبة المسرح ابتعدت به عن واقعية السنوات السابقة .

لقد امتدت خشبة المسرح مرة أخرى إلى الأمام لتغطى مكان الأوركسترا وصفين من مقاعد المتفرجين ، وبهذا كسر الحاجز الوهمى أو الحائط الرابع كما يسمونه الذى يفصل بين الممثلين والجمهور ، لقد فضل باركر العودة إلى تقوية العلاقة بين خشبة المسرح والصالة بدلا من الإيهام الزائف بالواقع ، وحينما قامت فرقة الكولمبى القديمة بقيادة « جاك كوبو » بزيارة أمريكا وتقديم موسم مسرحى كامل فى نيويورك عام ١٩١٧ كانت أمريكا بهذا قد شاهدت المسرح الأوروبى من جميع زواياه ؛ الألمانى والإنجليزى وأخيراً الفرنسى ، وأصبح المسرح بذلك مستعدا لأول عملاق مسرحى أمريكى وهو يوجين أونيل .



يوجين أونيل :

ظهر أونيل على المسرح الأمريكى وكان ظهوره مع الأشهر الأولى من بداية العقد الثالث بمسرحيته الطويلة « وراء الأفق » ( فبراير ١٩٢٠ ) . صحيح أن أونيل كتب عددا من مسرحياته ذات الفصل الواحد قدمت له بعضها على المسارح الصغيرة فى جريتش فيلاج ، لكن وراء الأفق كانت بمثابة الضوء الذى لمع فجأة فشد إليه كل الأنظار فى الوقت نفسه ، وبهذه المسرحية أصبح باستطاعة العالم الجديد أن يباهى العالم القديم بكاتبه الشاب .

وإذا كانت مسرحية « وراء الأفق » تعد مسرحية طبيعية بكل معنى الكلمة فإن المسرحية الثانية « الإمبراطور جونز » ( يناير ١٩٢١ ) سرعان ما أثبتت خطأ كل من توقعوا مولد كاتب طبيعى بحت فى أونيل ، فقد جاءت المسرحية الثانية بعيدة كل البعد عن مسرحيته الأولى ، وتقدم شكلا تعبيريا صرفا ، ثم توالى أعمال أونيل طوال هذا العقد .

فقبل نهاية ١٩٢١ قدمت أنا كريستى التى عاد فيها المؤلف إلى الطبيعة وإن كان مصمم ديكورها وإضاءتها واحداً من أشهر فناني المسرح الأمريكى وهو « روبرت إدموند » ( جونز ) وبعدها بقليل فى موسم ١٩٢٢/٢١ يفاجئ أونيل جمهوره بعمل جديد يثير الكثير من الجدل ، ونقصد به مسرحية القرد الكثيف الشعر التى يعود بها أونيل إلى التعبيرية



ليذكرنا بالإمبراطور جونز مع الفارق ، ففي جونز نجد المؤلف يعالج قصة رومانسية بعيدة في إطار تعبيرى ، أما فى القرد فهو يعالج قصة واقعية فى إطار تعبيرى ، فهو يتناول مأساة إنسان يبحث عن الانتماء ، لقد قضى سنوات عمره السابقة فى قاع عابرة محيطات ، وهو يشعر بالانتماء للحديد والنار اللذين يصوغان العالم الحديث وبنياه ، ثم يلقى نظرة واحدة من فتاة ثرية مدللة ، مجرد نظرة وكلمة يفقد بعدها انتماءه السابق ليبدأ البحث .

وفى رحلة البحث عن الانتماء يجرب كل شىء تقريباً ، يجرب العنف حينما يحطم واجهات المحال التجارية فى أرقى شوارع نيويورك ، ويقضى أياماً فى السجن ، ثم يجرب الثورة التى سرعان ما تنكره وفى قمة مأساته حينما يصل الى مرحلة الهلوسة تقريباً ينتمى أخيراً إلى القرد الكثيف الشعر الذى قارنته به الفتاة المدللة . والذى يمزق جسمه داخل حديقة الحيوان !

ويتميز أسلوب أونيل فى هاتين المسرحيتين التعبيريتين بأنه يبدأ من منطلق واقعى ، ثم سرعان ما يبدأ التوغل فى عقل البطل حتى يصبح الحديث كله من الداخل بكل الاضطراب وعدم الترابط .

ثم يصدم أونيل جمهوره فى نوفمبر ١٩٢٤ بمسرحية جديدة هى رغبة تحت شجرة الدردار ، وحينما نقول : إنه يصدم جمهوره فإننا نعنى طبقة الكبار من النقاد والمشاهدين الذين يرون فى تيمة المسرحية فجاجة تنافى المشاعر الدينية والقيم الاجتماعية ، لكن الهجوم على المسرحية حقق لها شعبية



لم تتحقق لأية مسرحية من مسرحياته السابقة ! ولكن هذا لم يمنع جيل النقاد الشبان من أمثال « جوزيف وودكروتس » من الترحيب بالمسرحية الجديدة .

وتدور أحداث المسرحية حول شخصية رجل عجوز يؤمن بالصلابة التي كانت الطابع المميز له طول حياته واتخذها نبراسا وهو يحقق حلمه المتمثل في تحويل الصخور القاسية إلى مزرعة ناجحة ، لقد انعكس كفاحه الطويل على شخصيته التي أصبحت لا تؤمن إلا بآله القوة والصلابة . وبسبب هذا المبدأ الذي يكلفه حياة زوجتين سابقتين يهجره اثنان من أبنائه بحثاً عن النجاح السهل في مناجم الذهب ، ويبقى الثالث أماً في أن يرث المزرعة ذات يوم ، لكن الأب يختفي فترة ليعود بزوجة شابة ثالثة لا تلبث أن تقع في حب ابن زوجها الذي يسايرها في البداية رغبة في الانتقام من والده الذي دفع بأمه إلى الموت بقسوته !

والمفارقة هنا أن انهماك الأب في ذاته القوية القاسية وفي رغبته في التمسك بالأرض تنسيه الرغبة نفسها في التملك عند كل من طرفي المثلث الآخرين : الابن والزوجة . وينطبق القول نفسه على كل من الابن والزوجة ! وما أثار سخط النقاد - إلى جانب العلاقة بين الزوجة و« ابن زوجها » - هو تلك التيمة الجريئة التي تقول : إن العواطف البشرية القوية التي تظل حبيس ذلك الحيز الضيق من مزرعة في نيوانجلاند ، مهد البيورتانية ، وسجينة الإحساس المزمّن العميق بالخطيئة - لا يمكن



أن تجد لها متنفسا يشبعها ، ومن ثم يكون الانفجار . والمسرحية بصفة عامة دراسة أمريكية جديدة في المذهب الطبيعي .

ثم يعود أونيل مرة أخرى إلى التجربة التعبيرية في مسرحيته التالية ، « الإله العظيم براون » ( يناير ١٩٢٦ ) حيث يعالج تيمة جديدة توحى بالكآبة ؛ فهو يروى أننا مهما عرينا من أنفسنا . فإننا نظل نرتدى أقنعة ، لأننا نخشى أن يرانا الناس على حقيقتنا ، بل نخشى أن نرى أنفسنا عراة .

وفي عام ١٩٢٨ يقدم لنا أونيل مسرحيتين جديدتين هما « ماركو الملايين » و « الفاصل الغريب » : ويعود المؤلف في الأولى للصراع المعاصرين المادية والمثل في سياق رمزي حينما يعود بنا إلى الورا إلى عالم الشرق وحكمته البالغة . أما الفاصل الغريب فهو مسرحية طويلة من تسعة فصول يستغرق عرضها خمس ساعات ، وتدور حول قصة أم غريبة ترتبط بابنها . وأهم ما يميز هذا العمل الدرامي الروائي إلى حد كبير هو الاستخدام الجديد للمناجاة الداخلية أو المنولوج بشكل مكثف ومتكرر وهي الوسائل الفنية المعروفة في فن الرواية . صحيح أن هذا التكنيك أعطى المؤلف حرية كاملة في وصف المشاعر الداخلية للشخصيات ، لكن المسرحية بالشكل الذي جاءت به تفشل في أن تصبح مسرحية أو رواية ، وبرغم ذلك فقد استحق المؤلف عنها جائزة بولتيزر (وهي الجائزة الثالثة في سبع سنوات حتى ذلك الوقت) .

وفجأة تبدأ الأزمة الاقتصادية بذلك الهبوط الشهير في أسعار البورصة



في أحد أيام أكتوبر عام ١٩٢٩ ، وتعيش أمريكا وبقية العالم الغربى أياما عجافا تستمر حتى عام ١٩٣٤ . ومايهمنا هنا أن الأزمة الاقتصادية أثرت بشكل جوهري في جميع مظاهر الحياة في الولايات المتحدة ، بما في ذلك الحركة المسرحية بالطبع .

لكن الغريب في ذلك التوقيت أن الأزمة الاقتصادية بدأت في فترة كان المسرح فيها في طريقه إلى الكساد ، بمعنى أنه بدون تلك الأزمة فإن الحركة المسرحية كانت لابد ستعرض لجزر حتمى . والدلائل على هذا كثيرة مثلا : لم يستغرق الأمر طويلا لكى تقف أمريكا على قدميها اقتصاديا مرة أخرى وتزيد من قدراتها الإنتاجية ، بل تبدأ فترة من الازدهار لم تشهدها في تاريخها من قبل ، ومع ذلك فإن الحركة المسرحية لم تعد إلى سابق ازدهارها قط لقد بدأت بوادر الانحسار في الواقع عام ١٩٢٠ حينما بدأت أول محطة إذاعية إرسالها المنتظم وحينما ظهرت أجهزة الراديو في الأسواق ابتداء من عام ١٩٢٥ وبظهور الراديو وتغطيته لألوان الثقافة المختلفة - بما في ذلك الدراما - انشق عدد كبير من جمهور المسرح عنه .

ثم تجيء الضربة الثانية بظهور السينما الناطقة عام ١٩٢٧ لتثبت بسرعة فائقة أنها منافس قوى للمسرح ، وسرعان ما بدأت بعض المسارح تتحول إلى دور عرض سينمائي على حين أغلقت أخرى أبوابها بسبب عجزها عن منافسة ذلك الطارئ الجديد ، والدليل على ذلك أن عدد



المسارح خارج نيويورك بلغ ١٥٠٠ مسرح عام ١٩٢٠ على حين تقلص هذا العدد إلى ٥٠٠ مسرح فقط عام ١٩٣٠ ، إذن لم تكن الأزمة الاقتصادية كما يخيل للكثيرين وراء أزمة المسرح الأمريكى فى الثلاثينيات .

وفى خضم تلك الأزمة يستمر أونيل فى الكتابة بلا توقف ، وفى أكتوبر ١٩٣١ يبدأ عرض رائعة جديدة بعنوان « الحداد يليق بالكثرا » ، وهى أطول مسرحياته جميعا . وبرغم أن العرض يستمر ست ساعات كاملة فإن أونيل ينجح فى شد الجمهور إلى ثلاثيته التى اعتمد فيها على القصة الإغريقية الشهيرة ، وسرعان مايكتشف المتفرج أن المؤلف لم يأخذ من الشكل الإغريقى سوى الهيكل العام فقط ، وأن مسرحيته وشخصه كلها حديثة تماما وتعبر عن مأساة الإنسان فى العصر الحديث ، وهو محصور بين ضرورتين واحدة ذاتية وأخرى جماعية ! صحيح أن الضرورتين نجدهما أصلا فى ثلاثية إسخيلوس الشهيرة ، ولكن التفسير السياسى الذى يغلب على النص الإغريقى حينما تنحصر الضرورتان بين الولاء العائلى والولاء الاجتماعى الأوسع ، هذا التفسير السياسى يخفى فى ثلاثية أونيل لتصبح الضرورتان نفسييتين فقط ، وهذا هو التفسير الحديث لمفهوم القدريّة كما يراها أونيل . وهكذا تبقى شخصيات كرسيتين وعزرا ، ولافيينا وأروين كلها شخصيات حديثة دون أن يحتاج المتفرج العادى إلى العودة إلى أصولها الإغريقية .



وبهذه المسرحية يقترب أونيل من نهاية نشاطه فيبدأ إنتاجه الفني يتناقص ويندر ، فيقدم لنا عودة رجل الجليد ( ١٩٣٨ ) ثم قمر الأوغاد ( ١٩٤٣ ) وبعدها رحلة يوم طويل إلى الليل ( ١٩٤١ ) وأخيرا لمسة شاعر ( ١٩٥٧ ) .

ومن الملاحظ هنا بعد هذا الاستعراض القصير لنشاط أونيل وأعماله المسرحية أن المسرح الأمريكي حينما ولد حقيقة على يد أونيل كما شاهدنا جاء خليطا من المدارس المسرحية التي عرفتها أوروبا قبل ذلك بسنوات ، مدارس ظهرت وازدهرت بل ماتت أحيانا قبل أن يولد المسرح الأمريكي . فحينما ظهر أونيل كانت أوروبا قد شاهدت الواقعية والطبيعية منذ السبعينيات من القرن التاسع عشر ، ثم مالبت التعبيرية التي بدأت في ألمانيا على يد كتاب مثل جورج قيصر وأمثاله أن اجتاحت أوروبا بسرعة غريبة ، ثم الرمزية والسريالية والدارية إلخ .

وهكذا جاء المسرح الأمريكي ، لاليقدم مدرسة درامية جديدة ، بل خليطا لكل هذه المدارس ، وهذا يتضح في أعمال أونيل الذي يجمع بين أكثر من مدرسة في كتاباته .

### معاصرو أونيل :

لكن التركيز على أونيل هنا ، منذ بداية العشرينيات إلى منتصف الأزمة الاقتصادية الطاحنة لايعنى خلو الساحة من كتاب آخرين : فقد



شهدت هذه الفترة ظهور عدد آخر من كتاب المسرح كانت أعمال بعضهم أحيانا تنازع بعض أعمال أونيل في نجاحها :

ففي العام الذى بدأ فيه أونيل يثبت وجوده على المسرح الأمريكى - ظهرت موهبتان جديدتان في عالم الكوميديا ، هما « جورج كوفمان » و « مارك كونلى » اللذان اشتركا في أكثر من عمل واحد ، وبعد ذلك بعام واحد في مارس عام ١٩٢٣ على وجه التحديد ، قدمت رابطة المسرح أول عمل هام لمؤلف أمريكى ، وهى الآلة الحاسبة لـ « المررايس » وهى المسرحية التى ينتقد فيها المؤلف مادية العصر الحديث ممثلة في الآلة الحاسبة فيكسبها المؤلف أبعادا تمكنها من السيطرة على الإنسان الذى يتحول إلى مجرد « صفر » وحينما يثور الصفر على الآلة ويقتل في محاولة لإثبات إنسانيته يكتسب عطفنا وهو يدافع عن كرامة الإنسان في أثناء المحاكمة ثم يكتشف بعد أن ينتقل إلى العالم الآخر أن عليه أن يعود إلى الأرض مرة أخرى ليستأنف عبوديته من جديد ! وتنتج الفترة نفسها أيضا كاتبا آخر هو « جون هوارد لوسون » لكنه سرعان ما يتحول مع بداية الأزمة الاقتصادية إلى الكتابة للسينما ليفقد المسرح موهبة كان من الممكن أن تحقق الكثير .

وفي الوقت نفسه تثبت الواقعية أن جذورها مازالت راسخة : ففي خريف ١٩٢٤ يستطيع « ماكسويل أندرسون » و « لورانس ستولنج » أن يسترعيا أنظار النقاد بعملهما المشترك ثمن المجد الذى يمثل قفزة جديدة في



المسرح الأمريكى إذ إن المؤلفين فى معالجتهم للحرب العظمى ، يقدمان نمطا واقعيا جديدا لمعالجة الحروب ، فمنذ الحرب الأهلية فى أمريكا تقدم الحرب فى ثوب رومانسى تماما ، أما هنا فإن المؤلفين يقدمان معالجة طبيعية واقعية شعرية جديدة دون أن يتطرقا إلى الميلودراما التقليدية التى دأب عليها من سبقوهما من كتاب مثل « برونسون هوارد » و « جيمس هيرن » .

وفى العام نفسه أيضا ظهر « سيدنى هوارد » الذى قدم للمسرح عددا من الأعمال المتميزة مثل عرفوا مايريدون ١٩٢٤ وسام ماكارفر المحفوظ سنة ١٩٢٥ وابنه نيد ماكوب ( ١٩٢٦ ) ، ثم الرباط الفضى ( ١٩٢٧ ) . وقد كانت الحرب أيضا موضوعا أعطى كاتباً آخر ، هو « روبرت شيروود » ، مادة لأولى كوميدياته وهى الطريق إلى روما ( ١٩٢٧ ) ، لكنه سرعان ما تحول إلى التراجيديا .

لكن الكوميديا الناضجة عرفت طريقها الى المسرح الأمريكى فى عمل آخر وهو مسرحية الرجل الثانى التى كتبها « س . ن . بهرمان » . ومع ذلك ، فإن بهرمان لم يستطع هنا أو حتى فى مسرحياته اللاحقة مثل سيرة حياة ونهاية الصيف . أن يصل بالكوميديا الأمريكية إلى مستوى الكوميديا الأوربية ، إذ كان عالم الكوميديا الهش يتعرض فى مسرحياته لمشاكل حادة وعواطف قاتمة تفسد الكوميديا من أساسها ، وقبل أن تنتهى فترة الازدهار تلك يقدم « فيليب بارى » أفضل كوميدياته جميعا



وهى « إجازة » عام ١٩٢٨ التى لاتضارعها سوى كوميدياته السابقة فى اتجاه باريس ( ١٩٢٧ ) .

وفجأة ، والبلاد على حافة الهاوية الاقتصادية تظهر مسرحية تعطى الحياة المسرحية بريقا جديدا ، ونعنى بها مشهد شارع ( مارس ١٩٢٩ ) لـ « المررايس » مؤلف الآلة الحاسبة وكما كانت مسرحيته الأولى من أجمل ماشهدته السنوات الأولى من العشرينيات من المسرح التعبيرى - فقد جاءت مسرحيته الجديدة أجمل ماشهدته السنوات الأخيرة من هذا العقد من المسرح الواقعى الذى أثبت به « رايس » أن الواقعية حينما يتوافر لها المؤلف المبدع والمخرج الذى يعرف صنعته تتفوق على كل المدارس المحدثه الأخرى من رمزية وتعبيرية . . إلخ .

### مسرح الثلاثينيات :

ثم بدأت الأزمة الاقتصادية الطاحنة التى اكتسحت العالم الغربى بأسره من أكتوبر ١٩٢٩ لتعلن بداية فترة من أخصب الفترات فى تاريخ المسرح الأمريكى .

صحيح أن الحركة المسرحية تعرضت لنكسة كبيرة مع بداية الأزمة ، ولكن إذا كان بالإمكان أن ينقلب اقتصاد العالم بين يوم وليلة نتيجة هبوط مفاجئ فى أسعار البورصة فليس معنى هذا أن الحركة المسرحية تأثرت بالفجائية نفسها أوتوقفت تماما ؛ فهذا لا يحدث أبدا فى تاريخ



## الحركات الفنية والأدبية .

وهكذا استمر المسرح لفترة طويلة دون أن تظهر بوادر جادة على خطورة الموقف ، بل إن المسرح شاهد في هذه السنوات بعض الأعمال الممتازة مثل **بك أتغنى** ( ديسمبر ١٩٣١ ) التي اشترك في كتابتها أربعة مؤلفين . والتفسير الطبيعي لهذه الظاهرة أن مسرحية **بك أتغنى** جاءت استمرارا لحالة ما قبل الأزمة . وقد شهدنا من قبل أن كاتبا مثل أونيل استمر في الكتابة في أثناء الأزمة نفسها .

وحينما تبدأ الكتابة عن تلك الفترة تكون الأزمة نفسها قد انتهت ، وبدأت محاولات حكومة روزفلت لحلها تؤتي ثمارها فتجىء المسرحيات المعبرة عن هذه الفترة مسرحيات متأخرة لا تبدأ إلا في عام ١٩٣٥ ، أى بعد الانفراج الفعلي للضائقة ، في ذلك العام قدمت مسرحية « كليفورد أوديت » **انهض وغن ثم غروب الربيع** لماكسويل أندورسون و« الشارع المسدود » لسيدنى كنجزلى ، لكن أهم النتائج المباشرة للأزمة الاقتصادية هي دخول الحكومة كمنتجة إلى ميدان المسرح ، وقد جاءت تلك الخطوة أيضا متأخرة لأنها كانت جزءا من خطة الحكومة لمعالجة النتائج المترتبة على تعطل الآلاف من الممثلين والفنيين عن طريق توفير مجالات العمل لهم . ومن هنا جاء « مشروع المسرح الفيدرالى » الذى دخلت به الحكومة الأمريكية لأول ولاحر مرة حتى الآن ميدان الإنتاج .

وعلى هذا الأساس فإن المشروع الذى بدأ برياسة مخرجة وأستاذة



درامية هي « هالى فلانجان » فى أواخر ١٩٣٥ لم يكن يهدف قط إلى رفع المستوى الفنى فى المسرح ، بل إلى توفير لقمة العيش للآلاف أولا وأخيرا . ومع ذلك فبعد بداية هزيلة فى أواخر ١٩٣٥ سرعان ما تحركت العجلة وقدم المشروع الكثير من العروض الممتازة فنيا مثل أولى مسرحيات ت . س . إليوت : **جريمة قتل فى الكاتدرائية** ( ١٩٣٦ ) إلى جانب الكثير من المسرحيات العالمية من أعمال شكسبير ومارلو وآخرين فى الفترة القصيرة التى استمر فيها المشروع قبل أن ينتهى فى عام ١٩٣٩ .

لكن أبرز منجزات المسرح الفيدرالى كان تقديمه للون جديد من العروض المسرحية التى سميت بالصحف الحية . كانت الصحيفة الحية برغم جدتها فى المسرح الأمريكى شكلا مألوفا فى روسيا ما بعد الثورة وفى ألمانيا فى فترة الغليان الثورى بعد هزيمتها فى الحرب العظمى . وهى أساسا تطوير لشكل دعائى صرف عرفته شوارع موسكو وبوابات مصانعها لعدة سنوات بعد الثورة تحت اسم مقطوعات الدعاية والإثارة ( AgitProps ) . أما الصحف الحية فكانت شكلا أكثر نضجا من مقطوعات الإثارة والدعاية لأنها كانت تحاول أن تقدم مشكلة سياسية أو اقتصادية أو اجتماعية بطريقة موضوعية بقدر الإمكان .

وكان المؤلف - الذى لم يكن مؤلفا بالمعنى المعروف ، بل هو طاقم كامل - يعتمد فى كتابته لهذا الشكل على مزيج من الحقيقة والخيال . ومن أشهر تلك الصحف الحية « إيثوبيا » ومشروع الإصلاح الزراعى



وثالث أمة ، والطاقة » . والغريب أن ذلك اللون الذى يعتبر أفضل ما قدمه المسرح الفيدرالى كان أيضا السبب فى وضع نهاية المشروع برمته ، إذ إن الميول السياسية المتطرفة للكتابة بدأت تثير الشكوك والخوف لدى لجان الكونجرس ؛ مما أدى إلى التحقيق مع القائمين بالإشراف على المشروع بتهمة الشيوعية (١).

وقد أدت الأزمة أيضا إلى انصراف عدد من الكتاب الموهوبين عن التأليف المسرحى ، مثل « أروين شو » الذى تحول إلى الرواية الطويلة والقصة القصيرة ، « وكليفورد أوديت » الذى انتقل إلى هوليوود بعد أن أثبت أنه ألمع كتاب الثلاثينيات ، ثم « هوارد لوسون » الذى هجر حياة المسرح واستقر فى عاصمة السينما إلى الأبد .

ومع هذا فإن المسرح الخاص لم يتوقف تماما فى أثناء نشاط المسرح الفيدرالى بل على العكس ، قدم بعض الأعمال الكبيرة : ففي عام ١٩٣٧ مثلا بدأ « جون شتاينبك » أولى تجاربه المسرحية بإعداده لروايته الشهيرة رجال وفئران لتقدم على المسرح حيث حققت نجاحا كبيرا شجعه على الاستمرار ليقدم لنا هبوط القمر ( ١٩٤١ ) والتوهج ( ١٩٥٠ ) .

والواقع أن مسرحية رجال وفئران كانت آخر عرض واقعى كبير على خشبة المسرح الأمريكى ، إذ إن الاتجاه العام كان قد بدأ يميل إلى

(١) لمزيد من التفاصيل ارجع إلى المسرح السياسى للمؤلف : الناشر دار الأنجلو



الاقتصاد فى الديكور والنفقات والبساطة التامة فى كل شىء . وحينما ظهرت بعض الأعمال الجديدة التى أكدت نجاح هذا الاتجاه كانت الواقعية قد ودعت المسرح الأمريكى .

من هذه الأعمال الجديدة ، بل على قمتها جميعا مسرحية « بلدتنا » ( ١٩٣٨ ) التى كتبها « ثورنتون وايلدر » وهى مسرحية جديدة فى كل شىء : فالمؤلف هنا يأخذ تيمة عادية وهى على حد قوله ، الحياة والحب والموت ليعطيها أبعادا إنسانية عالمية : الشخصيات البسيطة التى تتحرك لتحب وتزوج وتموت فى هذه البلدة الصغيرة تصبح فى نهاية المسرحية شخصيات عامة تمثلنا جميعا .

وما يهمنى هنا ليست التيمة فى ذاتها بل الطريقة التى عولجت بها ، فالمؤلف يعتمد أساسا على راوية أو شبه راوية يقدم المسرحية منذ البداية ويتدخل فيها بل يشترك فى بعض مشاهداتها . وقبل أن تطفأ أنوار الصالة نراه يعد المسرح للعرض مستخدما بعض الكراسى التى تستخدم فى أى « بروفة » عادية ، ومصمم الديكور لا يلجأ إلى محاولة الإيهام بالواقع ، فالمشهد كله عار تماما يعتمد على الإيحاء البسيط الذى يلغى مفهوم المسرح التقليدى بتفاصيل الواقعية وحرفيتها الدقيقة . ويكفى مثلا أن يقف الشاب على قمة سلم خشبى عادى فى مقابل فتاته التى تقف على قمة سلم آخر مماثل فى بساطته ليقول لنا الفنان - سواء كان المؤلف أو مصمم الديكور - إنهما يتبادلان أحاديث الغرام ، كل من غرفته فى الطابق الثانى من بيته !



وهو التكنيك الذى يتبعه المؤلف نفسه أيضا فى مسرحيته الثانية نفدنا مجلدنا ( ١٩٤٢ ) ، وهنا يحقق المؤلف أيضا العالمية التى حققها نفسها فى مسرحياته الأولى ، وإن كانت الفكرة تقدم بطريقة معكوسة ، فإذا كان قد رمز فى بلدتنا للعالم كله ، وللشعر جميعا بعائلتين أو بضع عائلات تعيش فى حدود بلدة صغيرة ، فى بقعة ماعلى خريطة العالم - فإنه هنا فى مسرحيته الثانية يأخذ أشخاصا بعينهم ليزرعهم فى أى مكان وفى كل مكان ، فى أى زمان منذ بدء الخليقة حتى الحرب العالمية الثانية ، فالسيد « إنتروبورس » وزوجته أسلاف للشعر جميعا منذ العصر الجليدى ، الشعر وهم يتحسسون طريقهم ويتخبطون ليتوصلوا إلى المعرفة بدءا بحروف الهجاء حتى المذيع . ثم إن « سابينيا » خادمة العائلة المشاكسة هى المرأة الثانية فى كل أسرة « وهنرى » الابن هو قابيل وسلالته على الأرض . تلك الأسرة ومعها العالم بأسره تمر بالطوفان والحرائق والحروب والأمراض وتنجو من كل خطر يجلدها ، تنجو فى اللحظة الأخيرة ليستمر ركب الإنسان على الأرض .

وقد أعاد وايلدر فى نفدنا مجلدنا إلى الأذهان التكنيك التعبيرى الذى استخدمه نفسه فى بلدتنا ويلاحظ أن المسرح الأمريكى بدأ مؤخرا ردة حديثة إلى الواقعية والطبيعية مع بداية السبعينيات ، وتقدم على مسارح بروردای الآن أعمال ناجحة هجر مؤلفوها التجريب الفنى وفضلوا العودة إلى الطبيعية فى بلدتنا ، وهو التكنيك الذى يعتمد على التخلص من كل



مامن شأنه الإيهام بالواقع على خشبة المسرح . والحقيقة أن أعظم الشخصيات المسرحية جميعا هي « ساينا » الخادمة التي لا تفتأ تقاطع العرض محتجة على هذا ومعتضة على ذاك ، وتطلب المخرج وتجادله في دورها أمام الجمهور ، وكأنها تذكر الجمهور أن ما يرونه على خشبة المسرح ليس إلتميشلا في تمثيل .

### تنيسى وليامز :

ثم تدق طبول الحرب في أوروبا مع ارتفاع نجم هتلر ، وسرعان ما تنشب الحرب العالمية الثانية التي تشترك فيها الولايات المتحدة ، وتمضى سنوات الحرب دون أن نرى في أمريكا كاتبا مسرحيا جديدا ، ومع اقتراب الحرب من نهايتها يرتفع الستار عن أول عمل ناجح لكاتب شاب سرعان ما ثبت أنه أفضل كتاب أمريكا المعاصرين ونعنى به تنيسى وليامز الذى بدأ عرض مسرحيته الأولى المجموعة الزجاجية في برودواى في نيويورك في شهر مارس ١٩٤٥ .

لقد جرب المؤلف حظه مع المسرح قبل ذلك بخمس سنوات حينما قدمت له معركة الملائكة ، وهى المسرحية التى سيعيد كتابتها وتقديمها فيما بعد بعنوان هبوط « اورفيوس » ، فى بوسطن عام ١٩٤٠ لكن المسرحية لم تستمر أكثر من ليال معدودة أما المجموعة الزجاجية فقد قدمت أولا فى شيكاغو بنجاح ملحوظ ، ثم انتقلت إلى نيويورك لتعلن مولد كاتب



مسرحى جديد يعد من كتاب الصف الأول فى أمريكا إن لم يكن أفضلهم جميعا .

وتدور أحداث المسرحية حول مأساة أسرة جنوبية تجد نفسها وسط عالم جديد لا يتعاطفان معا عالم يخلو من القيم التى تعودوها فى ماضيهم فى الجنوب ، وهى قيم الشهامة والرجولة والتضحية التى انعدمت فى المجتمع المادى الحديث .

والواقع أن تلك هى التيمة الرئيسية فى عالم تنسى وليامز كله تقريبا ، ففى جميع أعماله كما سنرى فيما بعد يدور الصراع الرئيسى دائما بين الماضى بكل ما يمثله من قيم جميلة وبين الحاضر الذى يقسو على أبطاله وبطلاته ويفقدهم اترانهم ليصبحوا شواذ إما عقليا أو جنسيا ، فهذا الصراع الدائم يمزق شخصياته الرئيسية التى لاتستطيع أن تعود إلى الماضى ولاتستطيع تحمل الحاضر . وهذا يجعل شخصياته الشهيرة محل تعاطفنا حتى حينما يكون حكمنا العقلانى عليها حكما مختلفا . فإذا كانت بعض القيم التى تمثلها هذه الشخصيات قيما بالية فاسدة أحيانا ويجب أن تذهب - فإن البديل لا يمكن أبدا أن يكون ذلك الحاضر بقسوته الغربية وقيمه المادية اللاإنسانية .

وتدور أحداث المسرحية كما قلنا حول حياة أسرة مكونة من الأم - « أماندا ونجفيلد » والابن توم والابنة العرجاء « لورا » لقد هجر الأب بيته وترك الأم تواجه الحياة التى لم تتعودها من قبل ؛ فقد نشأت فى الجنوب



حيث كانت تستقبل في اليوم الواحد أكثر من خاطب ، أما الآن فإنها تعيش مع ابنة منظوية على نفسها لاتنجح في دراستها أوفى حياتها الاجتماعية بسبب عاهتها البسيطة ، ومع ابنها توم الشاعر المرهف الحس الذي يعمل في مصنع أحذية . إن الابن والابنة يمثلان حاضرا الأم بكل قسوته ، وتحاول الأم جاهدة مساعدة لورا على كسر قوقعتها ، فتقنع توم بإحضار خاطب لأخته . ويحيى الخاطب المنتظر ، جيم «أوكونر» الذي يتضح أنه زميل قديم للورا في دراستها ، وأنها كانت معجبة به إلى حد كبير ولكن في صمت ، فلم تكن تطمع في أن تسترعى انتباه شاب مثل جيم الشاب الوسيم الرياضي ويحاول جيم الذي يتضح أنه مخطوب لفتاة أخرى أن يخرج لورا من مجموعتها الزجاجة التي تعيش وسطها في عزلة كاملة ، وكأنها مخلوق شاذ تماما كوحيد القرن الزجاجي الذي يخالف بقية حيوانات المجموعة الزجاجية .

صحيح أن القصة أو الحدوتة عادية ، ولكن المسرحية الجيدة ليست حدوتة لأن مسرحية المجموعة الزجاجية برغم أنها تضم كل عيوب أول عمل فني ، فإنها في الوقت نفسه جاءت تضم كل الخصائص الفنية التي ستميز فن وليامز ككاتب مسرحي : ففيها تلك الشاعرية الجديدة على المسرح الأمريكي والتي لم يستطع مؤلف أمريكي أن يبرزها حتى الآن وفيها أيضا الغنائية المتفردة التي تعبر عن أعماق النفس البشرية يطحنها الصراع بين ماتريد وماتحصل عليه ، وفيها أيضا أسلوب وليامز الجديد



ككاتب مسرحى .

والواقع أن وليامز فى هذا كان يتحسس طريقه بحرص واضح ، ولم يكن قد اكتسب من الثقة فى النفس ما يمكنه من التفرد بأسلوب خاص به ، لهذا جاءت مسرحيته الأولى خليطاً من المذاهب الطبيعية والتعبيرية والرمزية تجمع بين تأثر واضح بتشيكوف ووايلدر ولورانس وغيرهم .  
 وحينما تحقق المجموعة الزجاجية النجاح الذى كان يحلم به وليامز يبدأ فى تأكيد ذاته وفنه المتفرد فى المسرح الأمريكى فلا يصبح مقلداً لأحد .  
 ولا ننتظر طويلاً حتى تجيء مسرحيته الثانية ، وهى **عربة اسمها اللذة** (ديسمبر عام ١٩٤٧) والتى تعتبر بحق أفضل أعماله جميعاً ، إن لم تكن أفضل ما قدمه المسرح الأمريكى حتى الآن .

فى هذه المسرحية إذن يصبح وليامز كاتباً من الطراز الأول دون أن تظهر فيها الخطوات المتعثرة التى صاحبت مولد عمله الأول ، وينفرد بأسلوبه وتكنيكه الخاص ، إلى جانب تلك الصبغة الجديدة التى يضيفها على الواقعية لتصبح شاعرية وشفافية ينفرد بها فى المسرح الأمريكى .  
 وتدور أحداث **عربة اسمها اللذة** حول تيمته المفضلة : الشخصية التى لا تستطيع أن تتعامل هى والحاضر أو تتأقلم بسبب انتمائها إلى ثقافة مختلفة تماماً . إن « بلانش ديبوا » تنتمى - كما تنتمى أماندا - إلى طريقة حياة ذهبت وولت ، حياة كان فيها الشعر والموسيقى والفروسية والشهامة التى تميز بها الجنوب قبل الحرب الأهلية ، وهى فى هذا تمثل مأساة جيلها من



النساء الذى يواجه باختيارات فى غاية الصعوبة : فالفتاة التى نشأت على هذه القيم كانت مخيرة - أمام المتغيرات الجديدة عليها - إما على الزواج من شاب من طبقته « مثل الآن » الذى تزوجته بلانش وانتحرق قبل بداية المسرحية بفترة حينما اكتشفت الزوجة شذوذه الجنسي ذات يوم ، أو تحاول التكيف مع الحياة الجديدة ؛ كما فعلت « ستىلا » شقيقة بلانش بزواجها من بطل المسرحية « ستانلى كوالسكى » الذى يمثل بالنسبة لبلانش كل ما هو منفر فى العالم الجديد ، وأن تتوقع تاركة الحياة تسير على حين تآكل هى من الداخل على شكل سلسلة من التصرفات الماجنة أحياناً .

والحقيقة أن بلانش قد حاولت كل هذه الاختيارات جميعاً : لقد فشلت فى زواجها ، لأن سقوط طبقته كان معناه أيضاً سقوط الرجل الجنونى بكل شهامته ، وحاولت بلانش ، وتحاول أمامنا فى المسرحية أن تتكيف هى والحياة الجديدة بقبولها لفكرة الزواج من « متيش » رفيق البوكر الذى لا يختلف ستانلى كثيراً ، وتقتل هذه المحاولة أيضاً أمام أعيننا ، ولا يبقى لها إلا أن تستمر فى سقوطها مقتربة من قاع الهاوية بسرعة غريبة !

إن الصراع الذى يبدأ بين بلانش وستانلى مع بداية العرض صراع بدأ منذ سنوات طويلة ، وما نراه هنا فى المسرحية هو المرحلة الأخيرة منه ، المرحلة القابلة للتفجير كما يقولون : بمعنى أنه مهما حدث فى المسرحية فإن



بلانش تحمل بذور مأساتها ؛ مما يحقق للمسرحية حتمية فنية رائعة !  
والبطلة تدرك هذا وترهبه ، تحاول - على حد قولها - أن تمسك بأى شىء  
يوقف انحدارها نحو الهاوية دون جدوى !

وإذا كانت بلانش مسئولة عن مأساتها إلى حد كبير ممثلة في هذا  
مسئولية حضارة تفتت - فإنها أيضاً لم تُعط الفرصة قط لتنجو من هذا  
المصير المؤلم في مستشفى للأمراض العقلية في النهاية ؛ لأن الحاضر يدفعها  
باستمرار - وبلا رحمة - نحو الهاوية ؛ ذلك الحاضر المتمثل في ستانلى  
كوالسكى وأمثاله .

وهذه الازدواجية في جميع أعمال وليامز تقريباً ، فإذا كان يجب علينا  
رفض ما تمثله بلانش من انحلال - إذا جاز لنا استخدام هذه اللفظة في  
الفن - وزيف وهروب دائم من الواقع إلى عالم الوهم الذى لا وجود له  
إلا في أكاذيبها وأحلامها - فإننا أيضاً وبصورة أكبر نرفض الحاضر بماديته  
المنفرة المتمثلة في شخصية ستانلى : أى أنه إذا كان على بلانش أن  
تذهب فإن البديل لا يمكن أن يكون أبداً ستانلى كوالسكى !

وبعد ذلك بعام واحد قدم وليامز مسرحيته الثالثة **صيف ودخان** ،  
ولكنها لم تلق نجاحاً يذكر إلى أن أعيد عرضها على مسرح خارج برودواى  
فما بعد ( ١٩٥١ ) لتحقيق نجاحاً أثار الدهشة وخاصة أن المؤلف لم يدخل  
عليها أى تعديلات ! وفيها يعالج المؤلف الكبت الجنسى الذى يتجسد في  
البطلة « آلا » ، وهى تيمة تبدأ في إثارة ضجر النقاد بشكل واضح بعد



أن تكررت في أعمال وليامز وخاصة في **عربة اسمها اللذة** ، ثم تثير ضجة أكبر عندما يعود لها المؤلف فيما بعد كتيمة رئيسية في **كوميدياه وشم الورد** (١٩٥١) .

وفي **قطة فوق سطح من الصفيح الساخن** (١٩٥٥) يعود وليامز مرة أخرى إلى تيميته المفضلة وهي الماضي الذي تمثله شخصية الابن الذي ينفر من زوجته . والقطة هنا هي الزوجة والسطح الساخن هو الزوج الذي يريد لزوجته أن تقفز من فوق السطح الساخن لتجد لنفسها ببساطة رجلاً آخر . والواقع أن المسرحية كلها تحاول أن تعالج مشكلة لم يستطع المؤلف أن يعالجها بصراحة : فالحلقة المفقودة التي يظل الجميع يشيرون إليها من بعيد فقط هي الشذوذ الجنسي ، وهذا هو ما يفعله الأب والزوجة والابن نفسه : إن الجميع كانوا يشكون في وجود علاقة شاذة بين الزوج وصديق دراسته ، وحينما يريد الصديق أن يثبت عدم صحة ذلك عملياً بمضاجعته للزوجة يفشل في ذلك ، وهذا أمر طبيعي ، لأنه لم يكن ليثبت رجولته وهو يدرك أنه محل اختبار ! وحينما يفشل في هذا الاختبار يتوهم أنه فعلاً شاذ فيقتل نفسه ! وهذا مالا يريد الزوج أن يغفره لزوجته وما يدفعه إلى النفور منها ، لكن المسرحية لا تقدم هذه التهمة بهذا الوضوح ، فالمؤلف يكتفي بالإشارة في موضع ما ، ثم الهرب بسرعة ليعود إلى الإشارة مرة أخرى وهكذا .

وإذا كانت المسرحية تتناول تيمة بهذا الشكل فإن المؤلف يلجأ في



تجسيدها إلى الأسلوب غير المباشر ؛ لهذا يتسم حوارها بالإطالة والاعتماد على السرد الطويل أحياناً ، وهما حقيقتان غريبتان على وليامز ككاتب مسرحى ، وإن كانت المسرحية كلها تتسم بنضج القلب الدرامى بصورة ملحوظة .

وفى عام ١٩٥٨ يعيد وليامز كتابة معركة الملائكة لتقدم بعنوان هبوط أورفيوس ، وفيها يعود إلى تيمته المفضلة من جديد ، فيصور كيف تحطم قوى المادية الحديثة قوى الجمال . والواقع أن التركيز هنا على الحاضر وقسوته على الغرباء ، بعكس ما حدث فى المجموعة الزجاجية وعربة حيث كان التركيز على الماضى .

وبطل المسرحية ، « فال زافير » شاب وسيم من الجنوب ، ينتقل من مدينة إلى مدينة حاملاً قيثارته فى يده بحثاً عن إجابات لأسئلة لم يجد لها إجابات حتى الآن ! لقد جرب كل شئ دون جدوى ! وهناك أيضاً « ليدى » التى تعيش مع زوج قاسٍ يموت ببطء من مرض خبيث ، ثم « كارول كاتير » ، الفتاة التى تنحدر من أرستقراطية متآكلة تماماً مثل بلانش وقد وصلت كارول فى محاولتها العثور على إجابات واضحة إلى مرحلة التمرد والميول الاستعراضية . وقبل وصول فال تكون ليدى قد استسلمت لهذا النوع الغريب من الموت وخاصة بعد أن هجرها حبيبها « دافيد » شقيق كارول ، ليتزوج فتاة غنية ، وبعد أن أجهضت نفسها بسبب ذلك وأصبحت جدباء كشجرة التين الجافة الواقفة وسط الحديقة



المهجورة ! والواقع أن فكرة الموت والكبت الجنسي هما الصفتان الغالبتان على هذا المجتمع الصغير الذى تتحكم فيه مجموعة متعصبة من المجدبين جنسياً أمثال «تالبوت» زوج ليدى والشريف .

وتتضح أهمية هذه التيمة إذا وضعنا فى الاعتبار أن الجنس يعادل الحياة فى عالم وليامز ، لهذا حينما يصل فال القادر على بث الحياة فى القرية الميتة لا يتردد الطرف الآخر العاجز جنسياً عن تحطيمه عندما يشكون فى علاقته بزوجاتهم : بمعنى أن انتقامهم هنا تحت ستار التعصب والتطهر والنقاء - إنما هو فى الواقع غير جنسية .

والمهم أنه بوصول فال ينتهى موت ليدى تالبوت وتعود إليها الحياة عن طريق الإشباع ! وحينما تتأكد شكوك زوجها العاجز يواجهها باعتراف متأخر بأنه هو الذى أحرق والدها وبستانه منذ سنوات ! وتتحداه ليدى ، وتقرر أن تبقى فى البلدة لتعيد فتح الكازينو والبستان ، لكن الزوج مازال قادراً على الإمساك ببندقية ، فيطلق عليها الرصاص ، ويتهم فال بذلك ليسارع الشريف بإطلاق كلابه المتوحشة وراءه ليموت محترقاً من النار التى تدفعه إليها خراطيم المياه ! وهكذا تنتهى حياة فال وليدى على أيدى قوى الحقد والكراهية لمجرد أنهما حاولا أن يعطيا حياتهما معنى .

وفى طائر الشباب الجميل يتناول وليامز تيمة مركبة يفشل فى تحقيق



الوحدة بين خيوطها : فهناك التيمة الرئيسية التي تجمع بين « تشانس وين » و « ألكسندرا ديلاجو » وتيمة التعصب والنفاق في الجنوب الأمريكى ممثلة في « بوس فنلى » وأتباعه .

تبدأ المسرحية بتقديم « تشانس وين » و « ألكسندرا » التي تدمن المخدرات هرباً من فشلها . لقد حاولت العودة إلى الشاشة بعد سنوات من التوقف وبعد أن تركت الأيام على وجهها بصمات تفضحها لقطات الكاميرا المقربة . وبعد أن شاهدت إحدى هذه اللقطات اندفعت هاربة من دار العرض مع أول رجل قابلته وهو تشانس ، وهى هنا فى هذا الفندق المتواضع فى سانت كلاود بعد أن تيقنت فشل عودتها ؛ لأنها تدرك الآن أنه لا يمكن العودة إلى الشباب . وتشانس هو الآخر له عودة أو محاولة عودة . لقد قاد الممثلة الكبيرة إلى هذه المدينة بالذات ؛ لأنه هو الآخر يريد العودة إلى الورا ، إلى أيام الصبا والحب حينما كان يحب فتاة بريئة هى « هيفنلى فنلى » التي تركها من قبل بحثاً عن النجاح الزائف والذي قاده فى النهاية إلى مجرد بيع نفسه للعجائز من النساء مقابل المال ! إن محاولة عودته هنا لا تخالف عودة ألكسندرا ؛ لأنه أيضاً يحاول العودة إلى شبابه وفشل عودتها يحدد من الناحية الدرامية مصير عودة تشانس التي لا بد أن تفشل هى الأخرى ؛ لأنها محاولة المستحيل .

ثم يقدم لنا المؤلف تيمته الأخرى ممثلة فى « بوس فنلس » الرجل المتعصب الذى يتحدث عن طهارة المرأة البيضاء وضرورة حمايتها من



الدنس فى الوقت الذى يعرف فيه الجميع أن ابنته التى يصمم على ارتدائها لثوب ناصع البياض - قد تعرضت لعملية إجهاض - وأنها أبعد الناس عن الطهر الذى يتحدث الزعيم المتعصب عن ضرورة الحفاظ عليه !

ثم تكتشف ألكسندرا أن عودتها كانت ناجحة وأن فيلمها الأخير حقق نجاحاً ساحقاً ، ولكنها لا تتدع نفسها ، فنجاح عودتها ليس عودة إلى الشباب قط ، لكنها نجحت فى العودة إلى تملك شىء آخر عوضها عن ذهاب الشباب وهو الموهبة . أما تشانس الذى لا يملك سوى الشباب الذى ولى فلا يمكن أن يحقق أى نجاح ، ويبقى فى نهاية المسرحية ينتظر عقابه ، وهو الخصى ، على أيدي عصاة بوس فنلى .

لقد كتب وليامز عدداً آخر من المسرحيات الهامة مثل **فجأة فى الصيف الماضى (١٩٥٧)** و**ليلة الإيجوانا (١٩٦١)** وكوميديا ثانية بعنوان **فترة التأقلم (١٩٦٠)** ، ثم عاد إلى بعض قصصه القصيرة التى نشرها فى بداية حياته الفنية ليحولها إلى مسرحيات ، ومنها **قطار اللبن لم يعد يتوقف هنا (١٩٦٣)** .

بعد هذا عاد إلى الكتابة من جديد ليقدم مسرحية غريبة هى **مسرحية من شخصيتين (١٩٦٧)** التى يقترب فيها من أسلوب بيرانديلو ثم **مملكة الأرض (١٩٦٨)** ، وأخيراً فى **بار فندق طوكيو** .

صحيح أن بعض تيمات هذه الأعمال تتباين بشكل كبير وتتفاوت فى



اهتماماتها ، ولكنها جميعاً تمثل عالم وليامز الأساسى الذى يقدم لنا أنماطاً معينة من البشر : المرأة الجنوبية الهشة مثل بلانش دييوا ، والمرأة التى تحكمها الشهوة المحض مثل ألكسندرا ديلاجو ، وسيرافينا (ليلة الإجماع) ، والرجل الوسيم القوى مثل ستانلى ، والآخر الذى تحول إلى التصوف بعد حياة صاخبة مثل فال ، والحالم مثل توم وتجفيلد ، وهذه الشخصيات جميعاً تكون عالم وليامز الذى حار أن يسير أغواره . !

### أرثر ميللر :

ولكن وليامز لم يكن طوال هذه الفترة فى الساحة بمفرده ، فقد لمع أيضاً مع انتهاء الحرب العالمية الثانية مؤلف آخر لا يقل أهمية عن وليامز فى تاريخ المسرح الأمريكى الحديث ونعنى به أرثر ميللر :  
بدأ ميللر حياته الفنية فى عام ١٩٤٧ حينما قدمت أولى مسرحياته ، كلهم أبناءى لتتابع بعدها بقية أعماله بالسرعة التى تتابعت بها مسرحيات وليامز ، إلى الحد الذى يرتبط فيه تاريخ المسرح الأمريكى الحديث واسماهما معا :

فى عام ١٩٤٩ قدمت رائعته التى تعتبر من أفضل مسرحيات القرن العشرين ، وهى موت بائع متجول ، ثم تبعتها البوتقة (١٩٥٣) ، ومشهد من الجسر (١٩٥٥) ، وبعد فترة صمت طويلة عاد ميللر ليقدم لنا بعد الخريف (١٩٦٤) التى ترجمت فى مصر خطأ إلى بعد السقوط ،



ثم حدث في فيشي في العام نفسه ، وأخيراً الثمن ١٩٦٨ .

وإذا كان ميللر قد عاصر وليامز وارتبط اسمه واسم صنوه في تاريخ المسرح الأمريكي فإنه يتبع مدرسة فنية مختلفة تماماً عن مدرسة وليامز ، وهى مدرسة تهتم بالمضمون الفكرى بصورة أكثر مباشرة دون أن تخل بمقتضيات الشكل الفنى الجيد : فالمؤلف كما صرح هو نفسه - يرى أن مهمة الفنان هى البحث عن الحقيقة التى نحتاج الإنسان بدونها ؛ لهذا نجد أن اهتمامه الأساسى ككاتب مسرحى هو تصوير تأثير تشويه الحقيقة أو تزيفها عن طريق الكذب أو الأوهام ، أو المفاهيم المسبقة الخاطئة ، وهم تأثير مأسوى دائماً :

في البوتقة مثلاً نرى ميللر فى تصويره لمجتمع « سالم » فى أواخر القرن السابع عشر حينما اجتاحت هستيريا الساحرات ومطاردتهن - يصور أيضاً الهستيريا التى اجتاحت الولايات المتحدة أيام المكارثية وما يحدث للإنسان حينما يسلم ضميره لإنسان آخر ، سواء كان ذلك الإنسان فرداً أو دولة . وفى هذه الهستيريا توطأ الحقيقة بالأقدام فى خضم الفوضى والاضطراب الناتج عن الاتهامات الباطلة التى تبعد عن الحقيقة .

وفى (موت بائع متجول) نجد أن مأساة « ويلي لومان » تنبع أساساً من فشله فى مواجهة الحقيقة ، حقيقة ابنه « بيف » ، فالأب يفضل أن يعيش مع وهم أن ابنه الأكبر شاب غير عادى فى الوقت الذى يكون فيه هذا الابن أقل من العادى . البطل هنا إذن يعيش بمفهوم مشوه عن الحقيقة ،



والشيء نفسه في مشهد من الجسر حيث نرى « أدى كاربوني » وهو يرفض الموافقة على زواج ابنة أخيه « كاثرين » من « رودلفو » بحجة أنها مازالت صغيرة ، وأن رودلفو شاذ جنسياً في الوقت الذي تكون فيه الحقيقة أن « أدى » يحب ابنة أخيه ! وفشله في مواجهة تلك الحقيقة يؤدي في النهاية إلى تحطيمه .

وميللر في هذا ، سواء في تلك المسرحية المبكرة ، أو في مسرحياته المتأخرة مثل ( بعد الخريف ، وحدث في فيشي والثن يظهر تأثيراً واضحاً بالكاتب النرويجي هنريك إبسن الذي سبق أن أعد واحدة من مسرحياته وهي ( عدو الشعب ) إنه يتفق مع إبسن في أن : .

١ - العمل المسرحي يجب أن يمثل جزءاً من الحياة ، ولا يكون مجرد وسيلة للترفيه .

٢ - أن الماضي والحاضر في العمل الدرامي يرتبط بعضهما وبعض ولا يمكن الفصل بينهما ، وهي علاقة لا بد أن يؤكدتها العمل الفني . وإلى جانب التيمة الرئيسية في عالم ميللر ، وهي البحث عن الحقيقة واتباع صوت الضمير الذي يعتمد عليه كيان الإنسان كله - فإنه يؤكد أيضاً مسئولية الفرد تجاه البشر ، ومشكلة العلاقة بين الآباء والأبناء ، ثم الخطورة المأسوية للمبالغة في قياس النجاح في المجتمع الأمريكي بالمقاييس المادية والمالية ، وهي تيمات تؤكدتها أولى مسرحياته ، كلهم أبناء ، حيث يتيقن الأب . « جوكيلر » في نهاية المسرحية بشاعة جشعه



والنتائج السيئة التي ترتبت عليه له ولابنه ولبقية الطيارين في الجيش الأمريكي . لقد دفعه الجشع إلى خداع البشرية متجاهلاً القيم الأخلاقية ومحاولاً التهرب من مسؤوليته . وتجىء النهاية القاسية لتفتح عينيه على بشاعة ما ارتكبت يداه .

وحتى في (موت بائع متجول) فإن ميللر يتناول العلاقة بين الأب والابن ، والحب والتسامح الذي يربط بينهما .

لقد أصبحت مسرحيات ميللر المبكرة من الأعمال الكلاسيكية في المسرح الحديث ، بحيث يصعب أن تجد إنساناً يهتم بالمسرح دون أن يكون قد قرأ أو شاهد هذه المسرحيات ؛ لهذا سأكتفي هنا بالإشارة إلى مسرحياته الأخيرة ، وهي (بعد الخريف ، وحدث في فيشي والتمن) : في (بعد الخريف) (١٩٦٤) يقدم لنا ميللر بطله « كونتين » وهو يستعرض حياته حتى سن الأربعين وكأنها شريط سينمائي ، وفي استعراضه هذا يثير كونتين أكثر من تساؤل عن معنى الذنب والمسئولية والحب والوجود : فنراه منذ البداية يقص علينا ويعيش معنا مراحل مختلفة من حياته ، مراحل تظهر لنا في لقطات سريعة لا يربطها سوى سياق اللاوعي : هناك مثلاً فشله مع المرأة ، وخاصة مع زوجته الثانية « ماجي » (التي تعتمد شخصيتها على شخصية مارلين مونرو ، زوجة ميللر الثانية ، والتي انتحرت قبل عرض المسرحية بعامين) ، ثم فشله مع أمه التي تسيء معاملة والده ، ثم تكذب على كونتين الطفل بخصوص ذلك ، وهناك



زوجته الأولى التي تصر على تأكيد نزعها الاستقلالية ، ثم الشابة الألمانية ، عالمة الآثار التي جاءت إلى موقع معسكر التعذيب النازي السابق - وهو في خلفية المشهد منذ البداية - لأنها ترى أن كل من نجا من المذابح النازية فقد براءته إلى الأبد .

أما الرجال الذين ترتبط بهم حياة البطل فهم والده وأخوه وأصدقائه الذين يحيط بهم أعضاء لجنة الكونجرس مطالبين إياهم بالاعتراف والوشاية بزملائهم . وينتحر أحد أصدقائه الذي يشعر بثقل العون الذي يطلبه من كونتين . ويسأل البطل : « ومن الذي لا يود أن ينجو من هذا المكان بمفرده ؟ » وهكذا يربط المؤلف بين اتهامات لجان الكونجرس وبين عذاب معسكرات التعذيب النازية .

وتدور معظم أحداث الفصل الثاني حول « ماجي » ، الزوجة الثانية التي تعتبر تجسيدا حيا للجنس والحب . وتحاول ماجي أن تذيب شخصيتها في شخصية زوجها ، ولكن يصدمها انغلاقه وعزوفه ، فتحمل له من الكراهية والنفور ما حملته له الزوجة الأولى بدافع مختلف ، وهو تأكيد ذاتها . وحينما تصاب ماجي بانفيار عصبي يقول لها كونتين : « افعلی أصعب شيء في الوجود ، واجهي حقدك ثم عيشي » . وحينما تفشل الزوجة في إقناعها بتحمل مسئولية حياتها ، أو إقناع نفسها بتحملها تتناول عدداً من الأقراص المنومة لتتوت منتحرة ، ويتمم كونتين : « في داخل شيء يجعلني أحب هذا العالم من جديد ! إذ إن الإنسان بعد



الخريف يرى الأشياء على حقيقتها ، إن الرغبة في القتل لا تموت أبداً .  
 ببعض الشجاعة يستطيع الإنسان مواجهة هذه الرغبة والتغلب عليها  
 ببعض الحب . ويودع كونتين شخصياته ، ويتأبط ذراع خطيبته ثم يغلف  
 الظلام المسرح .

إن ميللر هنا يعود إلى تكنيك (موت بائع متجول) حيث يعتمد  
 مسرحه على التعبيرية بشكل مباشر ؛ فهناك النقلات السريعة في المكان  
 والزمان ؛ لأن البطل يفتح الباب على مصراعيه أمام ذكرياته الأليمة التي  
 يلونها الإحساس بالذنب مما يؤدي إلى عدم قدرته على التمييز بين الحقيقة  
 والوهم ، وإلى اختلاط القيم ، هذا الاختلاط الذي يرده ميللر إلى طبيعة  
 المجتمع الأمريكي نفسه .

أما (حدث في فيشي) (١٩٦٤) فهي في الواقع مسرحية من فصل  
 واحد طويل ، وتدور أحداثها أيضاً حول الإحساس بالذنب والمسئولية في  
 مواجهة الإرهاب النازي ، وفيها يقدم لنا ميللر مجموعة من الشخصيات  
 وصبياً صغيراً ، وجميعهم ينتظرون دورهم في التحقيق بتهمة أنهم يهود ،  
 ويزداد رعب كل واحد منهم حيناً تآكداً الجميع أنهم هالكون لا محالة ،  
 ويقدم لنا المؤلف شخصيتين تحيثان كتعليق حي على ما يجري : أحدهما  
 نبيل نمساوي كل تهمته أنه يرفض النازية كحركة سوقية ، وتجمع الشواهد  
 كلها على أنه سيخلى سبيله ؛ والشخصية الأخرى طبيب يهودي ينتظر هو  
 الآخر دوره في الاستجواب ودوره في الموت الأكيد ! وإلى أن يحىء دور



هاتين الشخصيتين يشتركان في جدل حول الذنب والمسئولية .  
 إن الطبيب اليهودي ينجح في إقناع النبيل النمساوي بأنه أيضاً ، مثله  
 مثل النازيين الحقيقيين ، له يهودية الذي يكرهه ، وأن طريقه الوحيد  
 للخلاص هو الاعتراف باشتراكه في الجريمة التي تحدث أمامه . . . في  
 الاعتراف بمسئوليته كإنسان . وحينما يعترف النبيل بدوره في الجريمة  
 ويعترف بذنبه يقول له الطبيب : « إننى لا أريد ذنبك ، بل مسئوليتك »  
 ويجيء دور النبيل ، ويختفى في قاعة التحقيق المغلقة ، ثم يخرج بعد فترة  
 حاملاً صك الإفراج من المعسكر . واعترافاً بمسئوليته كإنسان يعطى النبيل  
 الطبيب اليهودي تصريح الإفراج الذى يمكنه من الهروب من الموت ليبقى  
 هو ليواجه الموت بدلاً منه !

ويستمر ميللر مع تيمته المفضلة عن الذنب والمسئولية مرة ثالثة في  
 (الغمن) (١٩٦٨) ، وهى مسرحية من فصلين وأربعة أشخاص ، حيث  
 يقدم لنا أسرة صغيرة تدفع ثمن الذنوب الحالية والماضية ، ذنوب الفرد  
 وذنوب المجتمع .

تبدأ المسرحية بمشهد لبيت قديم فى حي مانهاتن . لقد اتخذت بلدية  
 المدينة قراراً بإزالة المبنى . ويصل « فيكتور فرانز » ضابط البوليس الذى  
 يقترب من سن التقاعد انتظاراً لوصول تاجر مسن لشراء الأثاث القديم ،  
 وبعد أن يعثب ببعض القطع ويجول داخل الغرفة تصل أيضاً زوجته ،  
 ويتحدث الاثنان عن اقتراب تقاعد فيكتور وعن حياته التى كانت فاشلة



حتى الآن : لقد ترك دراسته الجامعية ليعول والده رجل الأعمال الذي حطمته الأزمة الاقتصادية الشهيرة . أما شقيقه « وولتر » فقد كان يسهم ببضعة دولارات شهرياً حتى بعد أن أصبح جراحاً كبيراً ، ثم انقطعت أخبار الشقيق الجراح منذ ستة عشر عاماً ، ونفهم أن فيكتور يبحث عنه ليتفقا على كيفية اقتسام ما تركه والدهما ، ثم يدخل صاحب محل رهون مسن يسبقه سعاله ، ويعرض التاجر ثمناً يقبله فيكتور دون صعوبة . ثم فجأة يدخل شاب أنيق المظهر ، هو وولتر ، الشقيق الغائب .

وفي الفصل الثاني يبدأ جدل عنيف بين الشقيقين يكشف عن إحساسهما بالذنب ، وعن فشلها وزيف أوهامهما . إن فيكتور يتهم أخاه بالهرب من المسؤولية ، لكن الأخ - الذي نكتشف أنه سبق أن عانى من انهيار عصبي ، وأنه منفصل عن زوجته منذ فترة - يجيب بأنه لم يكن في بيت العائلة شيء يخونه ! ثم يمضي ليكشف لفكتور عن زيف كل الأوهام التي عاشها حتى الآن ، بما في ذلك تضحيته الكبرى : لقد خدعه الأب لأنه كان ينفق على نفسه من مبلغ كبير من المال خبأه بعيداً عن كل إنسان : أي أن تضحية الابن بمستقبله كانت بدون معنى ! وينهى وولتر حديثه مقترحاً على أخيه أن يواجه الإثنان الواقع ، وهو أنهما نشأ في بيت خلا من الحب ! لكن أقسى ما في حياتهما - على حد قوله - أنه لم يكن لبيتهما وجود أصلاً ، لكن زيف أوهام فيكتور عن التضحية لا يقلل من زيف حياة وولتر الذي قضى حياته أيضاً يبحث عن نجاح زائف .



وتنتهى المسرحية بعد أن يكتشف الجميع - فكتور وزوجته ، وولتر والتاجر المسن - أنهم جميعاً دفعوا الثمن ، ثمن الحياة الأسرية الخالية من الحب ، ثمن المجتمع المادى الحديث الذى يعيشون فيه .

وهكذا نرى أن هذه المسرحيات الثلاث برغم تركيزها على تيمة واحدة تقريباً - لا تبعد بنا كثيراً عن عالم ميللر الفنان والمفكر ، فهى تيمة ترددت فى كل أعماله السابقة ، بما فى ذلك رائعته (موت بائع متجول) .

### إدوارد إلي :

لقد تربع كل من تينسى وليامز ، وأرثر ميللر على عرش المسرح الأمريكى لفترة تقرب من خمسة عشر عاماً يكمل بعضها بعضاً ويستحوذان على كل الاهتمام تقريباً ، إلى أن يظهر الكاتب الشاب الجديد وهو « إدوارد إلي » الذى بدأ حياته الفنية ككاتب عبثى ، ثم سرعان ما يتحول إلى كاتب تعبيرى من الطراز الأول .

والملاحظ هنا أن مسرحيات إلي العبثية ، وهى التى تمثل الفترة المبكرة من حياته الفنية - لم تحقق له شهرة تذكر ولم تسترع أنظار النقاد كثيراً إلى قدراته كمؤلف درامى . وحينما بدأ يتحول إلى التعبيرية تحول التيار كله لمصلحته ليصبح كاتب أمريكا المفضل فى الستينيات .

بدأ إلي حياته الفنية بمسرحية من فصل واحد ، هى ( قصة حديقة الحيوان ) التى كتبها عام ١٩٥٩ بعد أن تعهدت له مجموعة من أصدقائه



المتحمسين بتقديمها في برلين ، وهو ما حدث فعلاً فيما بعد ، حيث حققت نجاحاً كبيراً عوضه عن الإحساس بالإحباط لإحجام المخرجين والمنتجين الأمريكيين عن تقديمها في نيويورك بسبب غرابة تكتيكها وجرأته ! إنها قصة الجذب التي يعيشها الإنسان الغربى الحديث « جيرى » وفشله في الانتماء أو الالتزام وعدم قدرته على كسر حاجز ذاته . هذه التيمة الرئيسية يصورها إلبي في شخصية البطل العائد لتوه من حديقة الحيوان قاصداً منتزهاً عاماً ليجد مواطناً عادياً « بيتر » جالساً فوق أحد المقاعد يقرأ كتاباً ، مثل أى مواطن أمريكى يعتقد في اكتفائه الذاتى وعدم احتياجه إلى أى شىء خارج ذاته .

ويبدأ البطل محاولات مستميتة للاتصال ليخرج المواطن العادى من قوقعته فيقص عليه أولاً قصته مع كلب صاحبة البيت الذى يقطن فيه ، ثم يبدأ سلسلة من الاستفزازات يقرنها بالضرب طالباً من الرجل أن يقاتل ، من أجل أى شىء : « قاتل » أيها الوجد التعس ! قاتل من أجل مقعدك ! قاتل من أجل بيغاواتك ! قاتل من أجل قططك ! قاتل من أجل ابنتيك ! قاتل من أجل زوجتك ! قاتل من أجل رجولتك ! قاتل أيها الكائن النباتى الهزيل » . ثم يبصق جيرى في وجه بيتر صائحاً : « إنك لاشىء ؛ حتى لم تجعل زوجتك حاملاً في طفل ذكر » وينهى البطل هذا الموقف بأن يخرج سكيناً يقذف بها إلى الرجل ، وبمجرد أن يلتقطها الآخر يندفع البطل ضد نصل السكين المشروع ، ويموت بعد أن يطلب



من الرجل أن يهرب ، وهذا ما يفعله . وقبل أن يلفظ أنفاسه الأخيرة يتمم في احتقار شديد « يا إلهي . . » . لقد فشل تماماً في كسر حاجز الذات عند الرجل !

وبعد نجاح عرض مسرحيته الأولى في برلين قدم إلى مسرحيته الثانية (موت بيتي سميت) وهي مسرحية من فصل واحد أيضاً قدمت هي الأخرى بنجاح في برلين عام ١٩٥٩ . ، وقد اعتمد إلى في مسرحيته على قصة حقيقية لمطربة شعبية زنجية رفضت سلطات أحد المستشفيات البيضاء عام ١٩٣٧ إدخالها في المستشفى ، وتركها تترف حتى الموت . وبرغم أن البطلة لا تظهر على خشبة المسرح أبداً فإن مأساتها تطغى على مشاهد المسرحية الثمانية لتؤكد موت جميع المثل والعلاقات الإنسانية بين البشر ! ويحاول أحد زملائها يائساً أن يجلب لها العون دون جدوى إلى أن يصبح أحد الممرضين البيض الذي يعيش هو الآخر قصة حب مأسوية مع فتاة قتلت فيها مثل الجنوب جميع مظاهر الحياة ، يصبح بأعلى صوته في آخر المسرحية :

« أريد أن أخرج من هنا ! » .

وفي العام التالي أعاد إلى كتابة إحدى مسرحياته القصيرة المبكرة ليقدمها بعنوانها الحالي (الحلم الأمريكي) ، التي تظهر تأثير إلى الواضح والمباشر أحياناً بيوجين يونسكو في هذه المرحلة المبكرة من حياته الفنية ، سواء في التكنيك أو في التيمات الغالبة : فالجدة هنا ، تماماً مثل جيري في



(حديقة الحيوان) ، تنفذ موتها بنفسها حينما تخرج بصحبة الحالم الأمريكي ، وهو ذلك الشاب القوى الذى أصبح غير قادر على أية استجابة عاطفية ، ليقودها فى عربة اليد التى ظلوا يهددون بها طوال المسرحية . وهى بهذا إنما تثبت عبث المدنية الحديثة ، مدنية الابنة أو الأم فى المسرحية ، « التى تعاملها كطفلة ، هذه المدنية الحديثة فى الواقع » « تحصى » كل شئ فالزوج فقد إرادته أمام زوجته ، أو المدنية الحديثة بمعنى أدق - ليتساوى فى هذا مع « بمبل » الطفل الذى تبناه هو وزوجته ، والذى تمارس معه الام عملية الخصى المستمرة طوال المسرحية ، فحينما وجدت أنه لا ينظر إلا إلى أبيه فقأت له عينيه ، وحينما سب أمه قطعت له لسانه ، وحينما بدأ يبدى اهتماماً بعضو التذكير عنده قطعوه له مع يديه الاثنتين !

لكن أهمية إلبى الحقيقية فى تاريخ المسرح الأمريكى المعاصر تبدأ بأول مسرحية طويلة له ، وهى (من يخاف فرجينيا وولف) التى قدمت فى نيويورك عام ١٩٦٢ . ولا أدل على ضخامة الضجة التى أثارها هذه المسرحية من أن قاضيين فى لجنة بولتيزر استقالا بعد أن اتخذت اللجنة قرارا بعدم منحها الجائزة لذلك العام بسبب جرأة اللغة التى يستخدمها الكاتب ، وعلى كل حال فقد كانت تلك هى الجائزة الفريدة تقريبا التى لم تحصل عليها المسرحية ، بعد أن اجتاحت جميع الجوائز الأمريكية الأخرى .



وقد جاءت المسرحية ممثلة لاتجاه جديد عند إبي : ففيها يتعد المؤلف عن العبثية التي ميزت مسرحياته القصيرة السابقة ، ويتجه إلى نوع من المزج بين الواقعية والتعبيرية .

وتعتبر (فرجينيا وولف) مباراة أو مجموعة مباريات كلامية حامية ، وليس معنى هذا أن المسرحية بلاحدث ، فعن طريق تلك المجموعة الفريدة من المباريات الكلامية يقدم لنا المؤلف تشريحا جديدا للعلاقة الزوجية في الحضارة الغربية الحديثة . إننا نرى الزوج « جورج » والزوجة « مارثا » يعودان إلى منزلها بعد سهرة طويلة مع بعض الأساتذة من زملاء جورج في الجامعة ونعرف أن مارثا قد دعت أستاذا شابا « نُك » وزوجته « هني » للحضور الليلة عملا بنصيحة والدها مدير الجامعة . ثم تبدأ المسرحية وتبدأ المباراة .

والواقع أن إبي يطلق على الفصل الأول اسم « مرح ومباريات » . ومع بداية أول مبارزة كلامية بينهما يحذرهما الزوج بصراحة - وقبل وصول الضيفين - ألا تتعرض لذكر ابنهما ويصل الأستاذ الشاب وزوجته الشبيهة بالبلهاء ، وتكتشف منذ البداية أن « نُك » امتداد للحكم الأمريكي ، فهو شاب عديم اللون مجرد من الإحساس ، وفوق هذا وذاك ضعيف الشخصية ، لأن المرأة كما سبق أن أشرنا ، تسيطر على عالم إبي إلى حد إلغاء دور الرجل تقريبا . وتستمر المبارزات بين الزوج وزوجته وبين الضيف ومضيفه أحيانا أخرى وكلما تطورت المبارزة ولعبت الخمر



بالرءوس أصبحت كلمات جورج أكثر صراحة وإباحية ، مما يدفع « هنى » إلى الغثيان . وفى هذا الفصل يدرك جورج أن زوجته مارثا قد خرقت أول قواعد اللعبة بذكرها لابنها أمام « هنى » الغريبة .

وفى الفصل الثانى نتعرف على « نك » و « هنى » عن قرب ، إذ يعترف الأستاذ الشاب أنه تزوج الفتاة طمعا فى ثروتها التى تركها أبوها القسيس . وندرك أيضا أن « هنى » لا تريد الإنجاب لأنها تخشاه . وفى لحظة غثيان من جانب « هنى » تحاول « مارثا » غواية « نك » عملا بنصيحة سابقة من زوجها للشباب . وحينما يتعانقان أمام الزوج ثم يختفيان فى حجرة النوم بعد ذلك بقليل - يعلن جورج أمام « هنى » ان ابنه قد مات لتوه فى حادث سيارة .

وحينما تعود مارثا إلى خشبة المسرح فى بداية الفصل الثالث تعبر عن عدم رضاها عن رجولة « نك » وأنه عاجز كبقية الرجال باستثناء زوجها جورج . ويعود جورج من الخارج حاملا بعض الأزهار ليعلن لزوجته أنه تلقى برقية تعلن نبأ موت ابنهما ذى الواحد وعشرين عاما . وتصيح الزوجة محتجة لن أتركك تقرر هذه الأمور لكن الزوج يرد قائلا : إن لدى الحق فى قتل ابننا لأنك خرجت على القاعدة وذكرته عندئذ يفهم « نك » حقيقة مايجرى : أن الابن المزعوم لاوجود له ، وأنه من ابتكار الزوج والزوجة مجرد وهم ابتدعاه معا . وبعد أن ينصرف الضيوف ويصبح الزوجان وحدهما يردد الزوج مقاطع الأغنية التى ترددت من قبل أكثر من



مرة : « من يخاف فرجينيا وولف ؟ » فترد عليه الزوجة فى أسى : « أنا . . . أنا . . . يا جورج » .

وبنهاية المسرحية يتضح لنا نوع الحب الغريب الذى يربط بين الزوجين فبرغم تنافرهما الظاهر ، والذى يبدو فى تلك المبارزات الكلامية التى تصل إلى حد الإيلام طوال الوقت ، فإننا نكتشف فى الواقع أن حبهما يتغذى ويستمر على هذه المبارزات وعلى الوهم ، على الابن الوهمى الذى اختلقا وجوده . ولأنه وهم محض فلا بد أن يظل حبيس إدراكهما فقط ، أما إذا خرج إلى العالم ، أى إذا ذكره أحد الطرفين فلا بد أن يقتل . وهذا مايفعله جورج فى الوقت المناسب ، فهو يدرك - من خبرته الطويلة مع الموت الذى يشكل إحساسا حاضراً طوال الوقت بالنسبة لجورج مما يؤثر فى اختيار أقاصيصه وفكاهاته - يدرك أن الأكاذيب لا بد أن « تقتل قبل أن تقتل » . وقد وصلت الأكذوبة . إلى حد الخطورة حينما تحدث « مارثا » عن ابنها للضيقة . فى هذه اللحظة قرر جورج بينه وبين نفسه أن يقتل الأكذوبة وهذا مايفعله فى نهاية المسرحية ليقف الزوجان معا فى مواجهة الحقيقة . ويصور إلى بشاعة الحقيقة وقيمة الوهم فى كلمات الزوجة الخائفة ، بعد أن تجردت من الوهم « أنا . . . أنا . . . يا جورج » .

وفى مسرحيته الطويلة الثانية أليس الصغيرة يتناول إلى إحدى تيمات أونيل المفضلة وهى العلاقة بين الله والإنسان بكل ما فيها من غموض . والواقع أن إلى لم يتأثر فى مسرحيته الجديدة بأونيل فقط ، إذ يرى واحد



من أبرز نقاد أمريكا وهو روبرت برونشتين أن المسرحية كلها تجيء  
مجموعة من الأصدقاء لعدد كبير من الكتاب الذين تأثر بهم إلبى ، فالتيمة  
الرئيسية التي تعتمد على استخدام الطقوس الدينية كشكل مسرحي .  
مأخوذة من « جينيه » ومسرحيته الشهيرة **البلكونة** والمرأة الثرية التي تهب  
للكنيسة مبلغاً ضخماً من المال مقابل حياة إنسان مأخوذة من زيارة  
« دورنمات » أما الوحدة بين المقدس والملوث ، ومعاناة المسيح الحديث  
في عصرنا ، فمأخوذة من **مسرحية الحلم** لسترنديج ثم إنه يأخذ الكثير من  
مسرحية إليوت **حفلة الكوكبيل** .

تبدأ المسرحية بهبة مالية ضخمة تقدمها « أليس » للكنيسة (مائة  
مليون دولار كل عام لمدة عشرين عاماً قادمة) لقد حضر محامى السيدة  
الثرية يعرض الهبة على الكاردينال ، وفى لقاء الاثنين يتذكران أيام  
الدراسة ثم يبدأان عملية تعرية قاسية : فالمحامى يذكر صديقه القديم  
الكاردينال كيف يحيط الشك بمولده وكيف كانت أمه تباع الهوى ،  
والكاردينال بدوره يذكر المحامى كيف كان الطلبة ينادونه بالاستغلال  
القذر . وعملية التعرية هذه ، والتي تبدو غير هامة فى البداية تكتسب  
أهميتها فيما بعد . حينما نكتشف أن شخصيتين فقط هما « أليس »  
و« جوليان » : تحملان أسماء ، أما الآخرون وهم الكاردينال والمحامى  
وبتلرفهم يحملون أسماء وظائفهم ، وما يريد إلبى قوله هنا هو أننا نولد  
أحراراً ثم نلبس أردية تفرضها علينا أدوارنا فى المجتمع . المهم أن الشرط



الوحيد الذى تفرضه السيدة الثرية هو اغتصاب أحد القساوسة الشبان ، جوليان الذى سرعان ما يثبت أنه بطل المسرحية الحقيقى ولا يستطيع الكاردينال أن يرفض عرضاً بهذا الإغراء أمام شرط بسيط كهذا .

ويظهر جوليان ، ويحاول المحامى أن يكمل معلوماته عن الأخ جوليان إنه يعرف عنه كل شىء باستثناء ست سنوات غامضة ، ويرفض الأخ جوليان أن يقول له شيئاً ، لكنه يخبر كبير الخدم تبلىر بكل شىء : لقد قضى هذه السنوات الست فى مستشفى للأمراض العقلية . لقد كان ومازال يربط بين عقله وإيمانه ، فى اللحظة التى فقد فيها إيمانه فقد أيضاً عقله . ويقوده كبير الخدم لمقابلة « أليس » وعلى غير ما توقع يجد أنها امرأة عجوز شمطاء ثقيلة السمع ، ولكنها بعد لحظات تلقى العصا التى تتوكأ عليها وتخلع باروكة الشعر التى تضعها وتبدو على حقيقتها : شابة جميلة ! واللعبة هنا - أساسية - تدرك أهميتها حينما تدرك فى النهاية معنى الرمز الأساسى فى المسرحية فأليس تمثل حياتنا بكل ما فيها من قبح ، حياتنا التى ترتدى أجمل حللها حينما تصمم على غواية الإنسان ، نعرف من هذا اللقاء أن كبير الخدم كان عشيق « أليس » لفترة طويلة ، وأنها الآن عشيقة المحامى . ومنذ البداية تدرك أنها تميل إلى جوليان . وفى المشاهد التالية يحاول جوليان مقاومة الغواية والإغراء ولكنه يستجيب لهما فى نهاية الأمر ويتزوج أليس . لكن المهم هنا أنه حينما يستسلم لها يفعل ذلك معتقداً أنه يقدم نفسه قرباناً للكنيسة التى تحتاج لأموال الثرية بمعنى



## جانبا

أنه في الواقع موافق على بيع ذاته . وأليس من جانبا تدرك بغريزتها جانب التضحية من جوليان ، لهذا تجعل هذا الهجوم نقطة لهجومها ، وفي مشهد لا ينسى يتخيل الأخ جوليان نفسه كالقديسين القدامى يقذف بهم إلى الساحة الرومانية ، يحاربون المصارعين الذين يغرسون في أجسامهم سهامهم وأسنة رماحهم ، ويصارعون الحيوانات المفترسة التي تبقر بطونهم وتفتك بهم . تدرك أليس هذا كله فتقاطعه طوال الوقت بجملة واحدة قصيرة : « تزوجني » ، حتى تصبح العلاقة بين القديسين القدامى وهم يموتون في الساحة وبين جوليان وهو يتزوجها واضحة لا تقبل الجدل . إنها ضربان متشابهان من ضروب التضحية ، ويضع جوليان بين الكاردينال وقيمه وبين المحامي وقيمه فيتزوج أليس ! وفي اللحظة التي تتم فيها مراسم الزواج تستعد أليس للرحيل مع المحامي وكبير الخدم ، وقبل أن ينصرفوا يخرج المحامي مسدسه بكل هدوء ويطلق الرصاص على بطن جوليان . وفي هذيان الموت ، والدماء تنزف من بطنه يبدأ جوليان مونولوجاً جميلاً يخاطب فيه ربه ، ومع بداية هذا المونولوج يصبح المسرح مشحوناً بدقات وجود آخر غير وجود جوليان ثم تبدأ الدقات في الارتفاع بانتظام حتى تصبح وجوداً رهيباً . ويبدأ الظلام في الزحف على خشبة المسرح ، ليحيط بجوليان ويغلفه ، وتزداد الدقات ارتفاعاً ويزداد الظلام كثافة ثم يعم المسرح فجأة صمت قاتل .

إن مشكلة الأخ جوليان أنه يبحث عن حقيقة الأشياء ولا يسعى إلى



مظهرها وهذا هو الهدف الذى كرس له حياته . ولكن المؤلف فى نهاية المسرحية يضطر إلى أن يصدمه ، بل يجرحه جرحاً قاتلاً قبل أن يستطيع رؤية الحقيقة . وعندئذ يحاول أن يعيد ترتيبها بحيث تأخذ شكلاً مألوفاً . وهو على هذا الأساس - وبالطريقة التى جسدها بها سير « جون جليجود » على المسرح - إنسان ينتقل بين مشاهد المسرحية وكأنه يبحث عن شىء لا يعرفه أو يعرف كنهه . وهذا الضياع غير المحدد هو الذى دفع بعض النقاد إلى تفسير المسرحية على أنها تحدث داخل عقل جوليان . وهذا خطأ ، فالمؤلف هنا ، ونتيجة تأثيره بالمسرح الدينى فى العصور الوسطى - يصور لنا صراع نفس بشرية فى مواجهة الغواية دون أن نفقد إدراكنا لعالم الماديات الذى يتحرك فيه بطله - البطل إذن يمزقه الصراع بين الحقيقة والوهم ، بين الرغبة فى الوصول إلى ما هو حقيقى وبين خياله الذى لا يستطيع كبح جماحه !

والتجارب الرئيسية الثلاث التى يمر بها البطل تمثل نفس النمط من الصراع وتؤكدده : فتجربته الجنسية الوحيدة يحتمل أنها لم تكن سوى هذيان إنسان محموم ، وتطارد طول المسرحية تجربة الرغبة فى الاستشهاد كما يستشهد القديسون . وحينما يموت ، وتلك تجربته الثالثة ، ينجى فى لحظاته الأخيرة المسيح الشهيد ويتمثل به وهو وهم آخر ، أما مسرحيته الطويلة الثالثة التوازن الدقيق ( ١٩٦٦ ) فيعود إلى تيمته المفضلة وهى المرأة المسيطرة والرجل الضعيف . والقصة فى ذاتها بسيطة : الزوجة



الذكية « أجنس » التي ملت حياتها كزوجة لرجل مهذب رقيق على المعاش ، « توبياس » تسيطر عليها فكرة الجنون منذ البداية حتى النهاية ، لكنها تستطيع أن تبقى على الشعرة التي تبعتها عن الهاوية ، وفجأة يهبط عليهما ضيوف : زوج وزوجة من الجيران وجدا نفسيهما فجأة خائفين من البقاء في منزلهما بمفردهما فقررا قضاء الليلة مع أسرتهما . وبسبب الجيرة يرحب الزوج بضيوفه ، لكن الأمور تتعقد حينما يقرر الجاران البقاء في ضيافة الأسرة لأنهما لا يتصوران العودة إلى رعب الحياة في منزلهما المقفر .

وحينما تصل ابنة الأسرة التي عادت لتقيم مع والديها بعد فشل زواجها الرابع . تفاجأ بالجارين يحتلان غرفتها ، فتثور ، ويثور الأب أيضاً ،

وحينما يدرك الضيفان أنهما غير مرغوب فيهما وأنهما يتصرفان بالطريقة نفسها لو وضعوا في الوقت نفسه - يقرران العودة إلى وحدتهما القاتلة في منزلهما ، وهكذا تنجح الأسرة في المحافظة على التوازن الدقيق الذي يحميها .

هذا التوازن الدقيق الذي نتحدث عنه المسرحية له في الواقع مستويان :

المستوى الأول : هو ذلك التوازن الذي يبقى على الحياة الزوجية في بيت عادي إلى أن تهددها الأعاصير فجأة من الداخل والخارج . فمن الخارج يفرض الجيران أنفسهم على البيت . ويهتز ذلك التوازن منذ دخول الجيران حتى لحظة مغادرتهم ، عندئذ ينجوا التوازن وينجوا البيت .



وعلى المستوى الآخر نرى أن كل شخصياته وخاصة الزوجة أجنس  
تمشى على حافة هاوية سحيقة هي الجنون ، ولا يمنعها من السقوط سوى  
ذلك التوازن الدقيق فى عقلها . وما ينقذ هذا التوازن ويحافظ عليه هو  
الحب . وحينما يفشل الحب يصبح البديل المنطقى هو الموت ، والموت هو  
الفراغ والوحدة القاتلة ، هذا ما يفرع « هارى » و « أدنا » الجارين الطيبين  
اللذين يهربان من الموت ويمثلانه فى الوقت نفسه بالنسبة للعائلة ، لأن  
دخولهما بيت الأسرة يتسبب فى إحداث خلل فى التوازن التقليدى .  
والمؤلف يمزج بين التوازنين فى براعة كاملة . توبياس مثلاً يقتل قطته  
حينما تتوقف عن حبه ، وهو أيضاً يقتل جاره وجارته حينما يطردهما من  
بيته ليواجه رعب الوحدة القاتل . وإذا كانت زوجته وشقيقتها « كلير »  
توافقانه عندما يقتل قطته فإن زوجته وابنته توافقانه عندما يقرر طرد  
ضيوفه . وبهذا تحافظ عملية القتل على التوازنين فى آن واحد ، فقتل  
القطّة يبقى على توازنه العاطفى وقتل الأسرة - بطردها - يبقى له على توازنه  
الأسرى .

ثم هناك توازن آخر يعتمد على مفهوم الحب عند إلبى ، وهو الذى  
يردد فى أكثر من موضع فى المسرحية أن هناك حدوداً للحب ، تلك  
الحدود هى التوازن الدقيق الذى نتحدث عنه . وقد تخطى الضيفان فى  
الواقع هذه الحدود بقرارهما الإقامة فى بيت الأسرة ، المجاورة .  
وفوق هذا وذاك هناك التوازن الدقيق الذى يحكم الحياة نفسها



ككل ، وهى حقيقة تدركها الجارة « أدنا » بعد أن تقرر مغادرة المنزل مع زوجها قائلة : من المحزن أن نصل إلى النهاية . . أليست هذه هى النهاية تقريبا ؟ . . إن مامر منها أكبر مما تبقى لنا . . ومع ذلك فهازلنا لاندرك . . لم نتعلم بعد . . الحدود ، حدود مايجب ألانفعله . . أن نسأله ، لأننا نخشى أن ننظر فى المرأة .

وهكذا ينتقل إلبى فى مسرحياته الأخيرة من التركيبات الاجتماعية والسياسية التى بدأ بها حياته الفنية فى ( الحلم الأمريكى ) و ( قصة حديقة الحيوان ) إلى تركيبات دينية وخلقية عامة .  
ويبقى لنا سؤال أخير :

ماذا يحدث فى المسرح الأمريكى الآن ؟ لقد توقف إلبى عن الكتابة تقريبا ، تماما كما فعل كل من ميلر ووليامز من قبله ، وهذا أمر طبيعى . لكن المسرح الأمريكى لم يتوقف !



## صدر من هذه السلسلة :

- ١ - طعام الفم والروح والعقل
  - ٢ - الفضاء ومستقبل الإنسان
  - ٣ - شريعة الله وشريعة الإنسان
  - ٤ - أسس التفكير العلمى
  - ٥ - عالم الحيوان
  - ٦ - تاريخ التاريخ
  - ٧ - الفلسفة فى مسارها التاريخى
  - ٨ - حواء وبناتها فى القرآن الكريم
  - ٩ - علم التفسير
  - ١٠ - المسرح الملحمى
  - ١١ - تاريخ العلوم عند العرب
  - ١٢ - شلل الأطفال
  - ١٣ - الصهيونية
  - ١٤ - البطولة فى القصص الشعبى
  - ١٤م - عيون تكشف المجهول
  - ١٥ - الحضارة
  - ١٦ - أيامى على الهوا
  - ١٧ - المساواة فى الإسلام
  - ١٨ - القصة القصيرة
  - ١٩ - عالم النبات
  - ٢٠ - العدالة الاجتماعية فى الإسلام
  - ٢١ - السينما فن
- توفيق الحكيم
- د . فاروق الباز
- المستشار على منصور
- د . زكى نجيب محمود
- د . محمد رشاد الطوى
- على أدهم
- د . توفيق الطويل
- أمينة الصاوى
- د . محمد حسين الذهبى
- د . عبد الغفار مكاوى
- د . أحمد سعيد الدمرداش
- د . مصطفى الديوانى
- فتحى الإييارى
- د . نبيلة إبراهيم سالم
- د . محمد عبد الهادى
- د . أحمد حمدى محمود
- سلوى العنانى
- د . محمد بدیع شريف
- د . سيد حامد النساج
- د . مصطفى عبد العزيز مصطفى
- أنور أحمد
- صلاح أبو سيف



- ٢٢ - قناصل الدول  
 ٢٣ - الأدب العربى وتاريخه  
 ٢٤ - الكتاب والمكتبة والقارئ  
 ٢٥ - الصحة النفسية  
 ٢٦ - طبيعة الدراما  
 ٢٧ - الحضارة الإسلامية  
 ٢٨ - علم الاجتماع  
 ٢٨م - روح مصر فى قصص السباعى  
 ٢٩ - القصة فى الشعر العربى  
 ٣٠ - العمارة الإسلامية  
 ٣١ - الغلاف الجوى  
 ٣١م - محمود حسن اسماعيل  
 ٣٢ - التاريخ عند المسلمين  
 ٣٣ - الخلق الفنى  
 ٣٤ - البوصيرى المادح الأعظم للرسول  
 ٣٥ - التراث العربى  
 ٣٦ - العودة الى الإيمان  
 ٣٧ - الصحافة مهنة ورسالة  
 ٣٨ - يوميات طبيب فى الأرياف  
 ٣٩ - السلام وجائزة السلام  
 ٤٠ - الشريعة الإسلامية  
 ٤١ - ثقافة الطفل العربى  
 ٤٢ - اللغة الفارسية  
 ٤٣ - حضارتنا وحضارتهم
- أحمد عبد المجيد  
 د . أحمد الحوفى  
 حسن رشاد  
 د . سلوى الملا  
 د . إبراهيم حمادة  
 د . على حسنى الخربوطلى  
 د . فاروق محمد العادلى  
 حسن محسب  
 ثروت أباطة  
 د . كمال الدين سامح  
 د . يوسف عبد المجيد فايد  
 د . عبد العزيز الدسوقى  
 محمد عبد الغنى حسن  
 د . مصرى عبد الحميد حنوره  
 عبد العال الحماصى  
 عبد السلام هارون  
 أحمد حسن الباقورى  
 د . خليل صابات  
 د . الدمرداش أحمد  
 عثمان نويه  
 المستشار عبد الحليم الجندى  
 جمال أبو رية  
 د . محمد نور الدين عبد المنعم  
 د . عبد المنعم التمر



محمد قنديل البقلي

د. حسين عمر / حسن فؤاد

محمد فرج

د. عبد الحلیم محمود

د. عادل صادق

د. حسين مؤنس

د. فوزية فهم

محمد شوقي أمين

د. أحمد غريب

فتحى سعيد

د. أحمد عاطف العراقي

حسن النجار

سامح كريم

د. عبد العزيز شرف

على شلش

د. فرخنده حسن

فاروق خورشيد

د. إبراهيم شتا

د. أمال فريد

محمود بن الشريف

د. نعيم عطية

فؤاد شاكر

المهندس حسن فتحى

٤٤ - الأمثال الشعبية

٤٥ - التعريف بالاقتصاد

٤٦ - المستوطنات اليهودية

٤٧ - بدر والفتح

٤٨ - الفلسفة والحقيقة

٤٩ - الطب النفسى

٥٠ - كيف نفهم اليهود

٥١ - الفن الإذاعى

٥٢ - الكتابة العربية

٥٣ - مرض السكر

٥٤ - شوقي أمير الشعراء ... لماذا ؟

٥٥ - الفلسفة الإسلامية

٥٦ - الشعر فى المعركة

٥٧ - طه حسين يتكلم

٥٨ - الإعلام ولغة الحضارة

٥٩ - تاجور شاعر الحب والحكمة

٦٠ - كوكب الأرض

٦١ - السير الشعبية

٦٢ - التصوف عند الفرس

٦٣ - الرومانسية فى الأدب الفرنسى

٦٤ - القرآن وحياتنا الثالثة

٦٥ - التعبيرية فى الفن التشكيلى

٦٦ - ميراث الفقراء

٦٧ - العمارة والبيئة



- ٦٨ - قادة الفكر الاقصادى  
 ٦٩ - المسرح الغنائى العربى  
 ٧٠ - الله أم الطبيعة  
 ٧١ - بحر الهواء الذى نعيش فيه  
 ٧٢ - الأدب الفرنسى فى عصر النهضة  
 ٧٣ - الحرب ضد التلوث  
 ٧٤ - القصة والمجتمع  
 ٧٥ - المنتظرون الثلاثة  
 ٧٥م - محمود أبو الوفا  
 ٧٦ - العسكرية الإسلامية  
 ٧٧ - النفايات الذرية  
 ٧٨ - الإعلام والنقد الفنى  
 ٧٩ - المسرح الأمريكى  
 ٨٠ - زحف الصحراء  
 ٨١ - مشاكل الطفل النفسية  
 ٨٢ - الأدب التركى  
 ٨٣ - مضادات الحيوية  
 ٨٤ - الرواية الإنجليزية  
 ٨٥ - الضحك فلسفة وفن
- د . صلاح نامق  
 محمود كامل  
 د . يوسف عز الدين عيسى  
 د . مدحت إسلام  
 د . رجاء ياقوت  
 رجب سعد السيد  
 يوسف الشاروفى  
 عبد الله الكبير  
 فتحى سعيد  
 لواء / جمال الدين محفوظ  
 د . محمد عبد الله بيومى  
 د . أحمد المغازى  
 د . عبد العزيز حمودة  
 د . محمد فتحى عوض الله  
 د . كلير فهم  
 د . حسين مجيب المصرى  
 د . محمد صادق صبور  
 د . إنجيل بطرس  
 جلال العشرى



# الكتاب القادم

زحف الصحراء

د. محمد فتحي عوض الله



١٩٧٨/٢٩٥٠

رقم الإيداع

الترقيم الدولي ISBN ٩٧٧ - ٢٤٧ - ٢٧١ - ٦

ق/٧٨/٦٩

طبع بمطابع دار المعارف (ج.م.ع.)



# البلاتية

## هذا الكتاب

يختلف المسرح الأمريكى عن المسرح فى  
الدول الأخرى فى بداياته وتطوره . .  
فحينما بدأ المسرح الأمريكى . . كان مسرحاً  
أوروبياً يعكس تيارات المسرح فى أوروبا . . ثم  
أخذت تتحكم فيه تيارات أمريكية أخرى . .  
جعلته يتخذ لنفسه شخصية خاصة ابتعد بها عن  
بداياته المستعارة . .  
وهذه جولة تاريخية وفنية خلال مراحل تطور  
المسرح الأمريكى المتعاقبة .



بسم الله الرحمن الرحيم

قام بإعداد هذه النسخة pdf

وفهرستها ورفعها :

د محمد أحمد محمد عاصم

نسألكم الدعاء